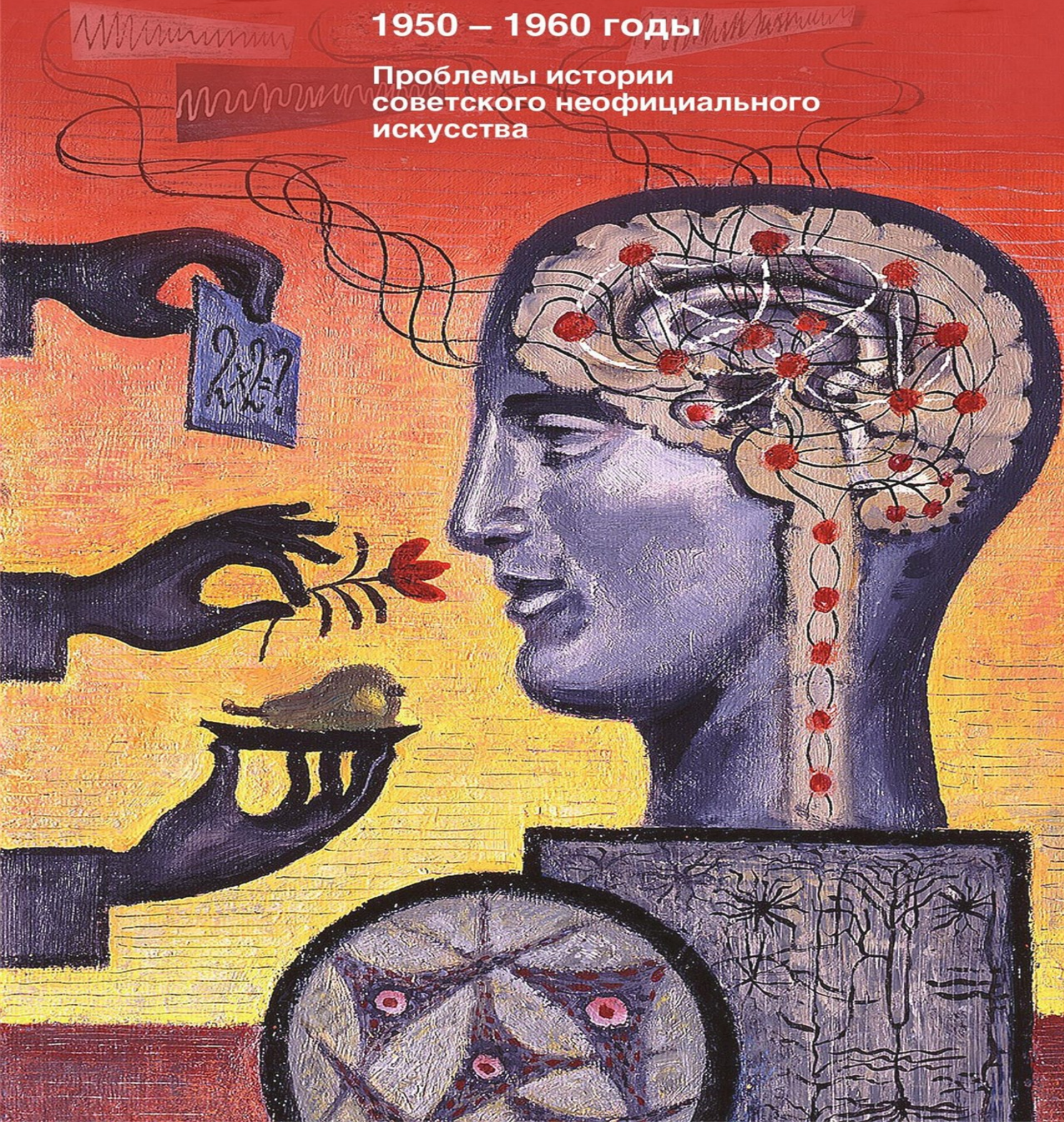


Георгий Кизевальтер

# ВРЕМЯ НАДЕЖД, ВРЕМЯ ИЛЛЮЗИЙ

1950 – 1960 годы

Проблемы истории  
советского неофициального  
искусства



Георгий Кизельватер

# **Время надежд, время иллюзий**

**Проблемы истории советского  
неофициального искусства**

1950 — 1960 годы

Статьи и материалы

Новое литературное обозрение

Москва  
2018

УДК 930.85(470+571)«195/6»

ББК 63.3(2)633-7

К38

*Сост. и подгот. текстов Г. Кизевальтера*

### **Георгий Кизельватер**

Время надежд, время иллюзий: Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950 — 1960 годы. Статьи и материалы / Георгий Кизельватер. — М.: Новое литературное обозрение, 2018.

В этой книге неофициальное искусство 1950–1960-х годов рассматривается с разных сторон: о нем говорят как сами участники процесса, так и автор, привлекающий различные архивные материалы (в значительной части прежде неизвестные) и критически сопоставляющий свидетельства героев (среди них Э. Булатов, О. Рабин, О. Целков, И. Шелковский, М. Гробман и другие). В результате история художественной жизни в эпоху «оттепели» предстает не просто объемной и полифонической — в ней обнаруживаются неожиданные эпизоды, побуждающие к радикальному пересмотру традиционных для описания данного периода искусствоведческих клише. И это может оказаться интересным не только для специалистов, но и для всех интересующихся искусством того времени. Георгий Кизевальтер — художник, историк советского неофициального искусства.

*В оформлении обложки использована работа Ю. Соостера (1924–1970). © SoosterFamilyFoundation*

ISBN 978-5-4448-0886-3

© Г. Кизевальтер, тексты, подготовка материалов, составление, вклады, 2018

© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

# Содержание

Вступление

ЧАСТЬ 1

У музеев было особое положение

Запад нам очень помогал в те годы

Даже если это разрешено сегодня, завтра это может оказаться под запретом

Таруса. В эпицентре искусства

Мы — левые!

Попали под раздачу...

Несколько строк об истории советского джаза — от Валентина Парнаха до «Синей птицы»

Мы использовали дырки системы

Мы понимали, что нужно что-то менять

Нас объединяла только общая судьба

«Синяя птица»

Молодые против стариков (отрывки из статьи)

Подвергать все сомнению

Мы открыли окно в мир

Мы долго умудрялись отстраняться от окружающей жизни

О Злотникове и не только

Ни в какую «оттепель» я не верил

На рубеже пятидесятих и шестидесятих

Культурное размежевание висело в воздухе

Мы жили ожиданиями

Я знал больше о современном искусстве, чем мои учителя

Искусство как сумма индивидуальных судеб

## ЧАСТЬ 2

Левый художник и власть

Размышления с фактографией в руках

Сводный список важных официальных и неофициальных  
выставок и событий с 1953 по 1970 год

«Неофициальное искусство в Советском Союзе»

«Знание — сила»

Левые и иные

Заключение

## ПРИЛОЖЕНИЯ

Второй русский авангард

Герои 1950–1960-х годов

Библиография

Иллюстрации

Посвящается моим родителям — Дмитрию Сергеевичу и Инне Михайловне  
Кизевальтер — неисправимым романтикам по жизни...

# Вступление

Все наше искусство было одним большим коммунальным телом.

*Л. Соков*

О неофициальном («левом», нонконформистском, независимом и пр.) искусстве уже написано так много толстых роскошных книг, монографий и энциклопедий, что можно с абсолютной уверенностью сказать: никто и никогда уже не поймет, что там правда, а что — миф. Но в какой-то момент я решил, что нужно заглянуть в самое начало этого «левого» искусства, чтобы понять, как и что там было на самом деле. Точнее, в то время, когда его еще не было.

Признаюсь, сам я вплоть до недавнего времени не особо задумывался на эту тему по той простой причине, что как бы «все было ясно». Что было ясно, вы увидите на специальном графике. Однако в прошлом году я занялся темой «проницаемости железного занавеса» в эпоху холодной войны, получил грант на исследование и поехал работать в архив Открытого общества при Центрально-Европейском университете в Будапеште. То, что я там нашел, не то чтобы перевернуло мою картину мира до 1970-х годов, но, во всяком случае, значительно ее модифицировало.

Прежде всего, я был немало удивлен той тщательностью, с которой архивариусы радиостанций «Свободная Европа» и «Радио Свобода» собирали все, что было связано с темой культуры в СССР. Во-вторых, я увидел, что многое из рассказанного мне еще в 1970-е старшими коллегами и друзьями не очень-то соответствует фактам. Что мифы порождались с самого начала, намеренно и целенаправленно. Что многого не знали сами художники, но верили, что было так, как им сообщали другие. Последнее, впрочем, неудивительно, потому что мифотворчество связано со стремлением к власти, а память — с уходом актуального на другие «этажи» и естественной забывчивостью. Московская жизнь к тому же славилась

еще и своей подозрительностью и изолированностью, в результате чего появлялись анекдоты, когда художники, ушедшие во внутреннюю эмиграцию и много лет прожившие бок о бок в соседних домах, знакомились случайно на коллективных выставках, ничего не зная друг о друге... И потому, вернувшись домой, я шаг за шагом, ниточка за ниточкой стал собирать информацию по 1950-м и 1960-м в других источниках.

Об «оттепели» также написано очень много воспоминаний и книг, однако лишь немногие из них касаются глубинных процессов, шедших в культуре того времени. Разумеется, спустя 60 лет целенаправленно восстанавливать события, подлинные эмоции и мотивы действий молодых художников очень трудно. Практически невозможно. Несмотря на всю трогательность «воспоминаний» и «признаний» авторов, и без того вытянутых на «допросах с пристрастием» (это на бумаге все гладко да сладко), красная пыль тщеславия и блеклый флер осторожного целомудрия покрывают ощутимым слоем эти «откровения».

Приближая давно прошедшее к нам, замечу, что так называемая «оттепель» хрущевского времени<sup>1</sup> слишком многими своими начинаниями и процессами напоминает период перестройки Горбачева. Интерес к Советскому Союзу резко возрастает с уходом старых диктаторов-коммунистов: и на Западе, и в стране все жаждут перемен, свежего ветра... Информационные агентства очень хотели увидеть оригинальные элементы культуры, что-то необычайное, что может стать хитом, сделать сенсацию... В это же время иные институты делали все возможное, чтобы не допустить прорыва иной культуры на западный рынок. Последним помогло простое обстоятельство — сильной, конкурентоспособной визуальной культуры не обнаружилось... Но не будем о грустном.

И в 1950-е, и в 1980-е советской власти очень хотелось создать «социализм с человеческим лицом», оживить труп советской экономики, хоть как-то приободрить советского человека. Понимая невозможность кардинальных мер, оппозиция не шла на прямую конфронтацию с властью, а также старалась *очеловечить* коммунистическую идеологию. Характерные и схожие для этих периодов моменты: инициативы разного рода поступали как сверху, так и снизу; в обществе шло широкое обсуждение назревших проблем



и острых вопросов, полемический раж зашкаливал — особенно при Хрущеве. С одной стороны, центр пытался стимулировать прогресс, но на периферии все гасло и вязло; с другой — иногда что-то удавалось пробить, что-то реформировать, и тогда уже испуганные местные руководители слали письма в центр, и те сами давили чрезмерно смелые начинания — если не вскоре, то через пару лет, и паритет восстанавливался. Интерпретируя Б. Окуджаву, можно сказать, что зачать давали, а родить запрещали. Страх настоящих перемен приводил к нерешительности, двоемыслию, неспособности что-либо изменить в реальности. Одна рука разрешала и открывала, другая запрещала и закрывала. По нынешним временам ситуацию можно охарактеризовать как «комплекс Голлума», а в те годы это действительно напоминало вечный маятник или «качели», как обозначил этот период еще в 1963 году неназванный американский дипломат<sup>2</sup>, а позже повторил писатель Йорик Блюменфельд<sup>3</sup>. В итоге первые игры в реформы привели к снятию реформаторов и воцарению долгой эпохи застоя, а вторые — к столь же неизбежной и ловкой смене застрельщиков реформ на переправе из СССР в Россию — на фоне беспрецедентного геополитического, социального и экономического кризиса, вакханалии беззакония и смерти гигантской империи, родившейся во времена Ивана Великого.

В качестве примера можно взять 1961 год. Тут можно вспомнить указ об усилении борьбы с тунеядством и публикацию «Звездного билета» В. Аксенова в журнале «Юность», где отразились актуальные для детей «оттепели» проблемы; снятие главного редактора «Юности» В. Катаева за эту публикацию и выход неподцензурного альманаха «Тарусские страницы»; национальную французскую выставку в Сокольниках и воздвижение Берлинской стены — символа железного занавеса; начало «эпохи развернутого строительства коммунизма» и тайный вынос тела Сталина из Мавзолея... Нельзя не увидеть во всем этом хаотичном и судорожном движении взад-вперед те самые качели. Или маятник. Как точно подмечает Н. Эйдельман, «происходила масса параллельных событий. То есть действия и противодействия шли непрерывно. И все-таки баланс до свержения Хрущева был положительный»<sup>4</sup>.

Последнее замечание архиважно: общий баланс «оттепели» был *положительный!* И мероприятия (фестивали и выставки), и изданные

книги и журналы, и новые кинофильмы, и новые формы общения (молодежные кафе, вечера поэзии, студенческие театры, туристские клубы, КСП и джаз-клубы) создавали невиданный для предыдущей эпохи фронт возможностей для относительно свободного<sup>5</sup> развития. К сожалению, вторая половина 1960-х прошла под знаком усиления бюрократизации многих начинаний, что способствовало уходу молодежи в кухонное и кастовое общение. В то же время неустойчивая идеологическая ситуация 1960-х в реальности создавала для левых художников и литераторов весьма комфортную среду. Это было время шокирующих парадоксов: очень часто многое, самое фантастическое и неожиданное, оказывалось возможным, и в то же время столь же многое оказывалось невозможным. Собственно, об этом и рассказывает этот сборник.

Примечание: автор очень надеется, что читающие эту книгу понимают или догадываются, что для любого художника в окружающем его пространстве существует (в 99 % случаев) только один великий и достойный творец — это он сам, любимый и единственный. Есть еще Учитель — к Нему относятся с уважением и почтением. Все остальные художники стандартно и обыденно начинаются на букву «г», хотя с друзьями-однокашниками можно еще, так и быть, поспорить об искусстве. Увы, это обязательное условие для самоуспокоения художника, страдающего, как известно, чрезмерной обидчивостью. Поэтому просьба ко всем читателям воспринимать все высказывания авторов о коллегах по цеху как бы сквозь марлю. Это ритуальные заклинания, засевшие в подсознании с давних времен; впрочем, не будем исключать версии, что в некоторых из них есть доля сермяжной правды, и потому они сохранены мною в нетронутom виде.

И еще одно NB. Абсолютно уверен, что эта книга у многих вызовет недовольство, а у некоторых и большое раздражение. Привычный сладкий образ героического прошлого, как и всякий иной миф, обладает способностью отпечатываться в «памяти» и даже на «сетчатке». Разрушение мифов ведет к разрушению устройства мира, и кому-то это непременно не понравится<sup>6</sup>. Но «лучше горькая правда, чем невинная ложь». И потому хочу сразу расставить акценты и точки над *i*. Я с большим уважением отношусь к жизненному пути и творчеству всех героев этой книги — они умны, талантливы и сделали в своей жизни то, что смогли. Они могут рассказывать о себе все, что

им кажется необходимым, — это их право. Однако сторонняя интерпретация их деяний, мыслей и произведений должна быть беспристрастной и честной. Поэтому сначала предоставим слово деятелям культуры, а потом тем фактам, что есть в нашем распоряжении.

Георгий Кизевальтер

# ЧАСТЬ 1

# У музеев было особое положение

Ирина Антонова

**Георгий Кизевальтер:** *Думаю, вы согласитесь с тем, что центральные музеи Москвы и Ленинграда сыграли огромную роль в воспитании новых поколений и формировании раскрепощенного «оттепельного» сознания в 1950-е и 1960-е годы. Совершенно не хочу сказать, что в дальнейшем эта роль изменилась, нет, но после стольких лет «культурных заморозков» и унификации соцреализмом каждая новая выставка западного или восточного искусства тех лет раскрывала перед зрителями невиданные миры. Как все начиналось?*

**Ирина Антонова:** В 1950-е я была просто научным сотрудником, потом старшим научным, а директором стала в 1961 году, и тогда уже появились другие возможности. Я считаю, что музеи начали тогда работать очень быстро и энергично. Возьмем нашу выставку Пикассо 1956 года — это была бомба, неожиданный удар по консерваторам через три года после смерти Сталина, и даже лет десять назад вышла ей посвященная книга, называвшаяся «О необыкновенном годе необыкновенной эпохи»<sup>7</sup>. Работы приехали из Франции, от самого Пикассо, и это произошло совершенно «вдруг», без долгих переговоров.

**Г. К.:** *Но, как я понимаю, уже вскоре после того, как из ГМИИ вывезли выставку подарков Сталину, музей стал понемногу вводить в классическую экспозицию работы импрессионистов? Когда это началось, в 1953-м или 1954-м?*

**И. А.:** Да, первая выставка<sup>8</sup> в музее открылась уже осенью 1953 года. И в верхнем маленьком зале мы показали некоторые работы импрессионистов, оставшиеся у нас после раздела Музея нового западного искусства 1948 года. Ведь тогда согласно постановлению, подписанному Сталиным, музей просто ликвидировали. Хотя работы не уничтожали, слово «ликвидация» присутствовало.

*Г. К.: В начале 1954 года какие-то картины импрессионистов и постимпрессионистов повесили и в Эрмитаже. Интересно, было ли в то время какое-то «согласование шагов» между директорами этих музеев или они действовали по собственному разумению?*

*И. А.:* Поскольку, как я уже говорила, я была тогда лишь сотрудником музея, мне трудно сказать, обсуждали ли они это между собой. До меня, кстати, был замечательный директор, Александр Иванович Замошкин. Но когда я стала директором, мы ничего с Эрмитажем не согласовывали. Разумеется, если мы делали выставку вместе, мы ее вместе и готовили. Но это другая ситуация.

*Г. К.: А с Министерством культуры надо было согласовывать проведение выставок?*

*И. А.:* Конечно, а как можно было это сделать иначе? Это был закон! Согласовывалось все: от театрального спектакля до выставки или концерта. И все просматривалось и утверждалось: приходила комиссия министерства и смотрела. Например, в 1963 году мы делали выставку Леже, которую предложила и привезла в Россию сама Фурцева, и все равно пришла комиссия, которая предварительно просмотрела экспозицию. Такая была система принятия культурных событий. Думаю, что кто-то согласовывал и выставку Пикассо. В основном ее делал Эренбург, хотя из его коллекции работ было немного: большая часть экспозиции пришла от самого Пикассо, к ним были добавлены наши работы, и Эрмитаж дал некоторое количество.

*Г. К.: Какие важные и интересные выставки, на ваш взгляд, были проведены в музее в 1960-е годы?*

*И. А.:* Разумеется, было много интересных выставок, но я получала тогда за свою деятельность частенько и устные нагоняи. Например, у нас в 1966 году была персональная выставка Александра Тышлера, и на каком-то мероприятии в Колонном зале Дома союзов Екатерина Алексеевна Фурцева встретила меня в антракте и сразу набросилась на меня: «Что я слышу? У вас открылась выставка Тышлера? Разве вы не знаете, что его нигде не показывают?» Ну я, конечно, знала, но сказала, что нет.

А в это время подошел Иогансон, который тогда был первым секретарем правления Союза художников СССР, обнял Фурцеву за плечи и спрашивает: «Катя, что случилось, что вы там с Ириной Александровной не поделили?» Та возмущенно говорит:

«Представляешь, Борис, у них открылась выставка Тышлера!» А Иогансон ей спокойно: «Тышлер — хороший художник». — «Да? А мне говорили...»

Понятно, что говорили другие художники и старались потопить своего же коллегу. Наговаривали, что «это безобразие, показывать такого формалиста!», и т. п., а ведь шел уже 1966 год.

Очень неблагоприятно отнеслись к нам, когда мы показали выставку Владимира Бехтеева<sup>9</sup>. Это очень симпатичный художник, бывший иллюстратором русской и западной классической литературы, и чем он не угодил, невозможно догадаться.

С другой стороны, в конце 1960-х открылась выставка Матисса — казалось бы, он тоже должен был вызвать раздражение, но почему-то его открыли без проблем. То же самое с Леже в 1963 году. Все шло очень непоследовательно, нельзя было угадать, как отзовется та или иная инициатива, что скажут наверху.

**Г. К.:** *У вас в музее в те годы была хорошая библиотека. Один наш художник, учившийся тогда еще в МСХИ, ходил в конце 1950-х в эту библиотеку заниматься и нашел там «Ступени» Кандинского. Такие книги сохранились, наверное, еще с 1920-х годов?*

**И. А.:** А что в этом особенного? Мы хранили разную литературу с давних времен. Никто ведь не уничтожал книги, поэтому там хранилось все. Да, эти книги приобретались еще в 1920-е и так и стояли себе дальше на полках. У нас была прекрасная библиотека и тогда, и сейчас есть.

**Г. К.:** *Как вы говорите, в 1950-е годы вы были просто научным сотрудником. Вы ставили перед собой цели просветительства, открывая невиданные тогда и невозможные ранее выставки?*

**И. А.:** Ну, мы только этим и занимались. Я водила экскурсии, читала лекции — и для взрослых, и для детей. Какое-то время я была даже главным методистом в отделе популяризации, а потом уже стала работать в отделе старого западного искусства, занималась итальянской коллекцией. Разумеется, просветительство было и остается главной деятельностью музея.

**Г. К.:** *Я спросил это для того, чтобы понять: инициатива проведения тех замечательных выставок шла от музея или вам спускали указания проводить какие-то выставки сверху?*

**И. А.:** Нет, это одна из основных задач музеев, и так было всегда. Мы же не вывешиваем картины для продажи, как галереи. Мы созданы для того, чтобы показывать и рассказывать, в особенности для детской аудитории.

**Г. К.:** *Как мне представляется, между эпохой «до» и «после» 1953 года — огромная разница в мироощущении людей. Если мы отвлечемся от музея, как вы думаете, что еще способствовало раскрепощению сознания в «прохладные» 1950-е?*

**И. А.:** Я не думаю, что это так уж все однозначно. Люди и раньше были свободными. Разве они не знали, какое искусство существовало до войны? Разве они не могли пойти в библиотеку и найти нужную им книгу? Тогда еще были живы все, кто прошел через 1920-е годы, и они знали всех художников того времени. Знали Малевича, знали абстракционистов. Да, большую их часть не разрешали показывать, но тем не менее люди их знали.

**Г. К.:** *А откуда их могла знать молодежь?*

**И. А.:** А почему нет? Конечно, я окончила институт в 1945 году, и тогда еще не было того мракобесия, которое началось в 1948 году, когда закрыли Музей западного искусства. Но я уверена, что люди могли узнать при желании все, что им нужно. Если их это интересовало, разумеется.

**Г. К.:** *Предположим, вы задумали в те годы провести какую-то выставку. Как тогда складывались связи между музеями?*

**И. А.:** Вначале связи с Западом были очень слабые, совершенно не то, что сложилось у нас потом, — вот тогда я уже могла придумывать выставки. Но все же у музеев было особое положение, и в каких-то формах эти связи работали все время. Ведь так или иначе случались гастроли зарубежных театров, печатались зарубежные книги — ну не возводили мы сплошной частокол. В 1956 году я поехала в зарубежную туристическую поездку от Академии художеств в Италию, а в 1960 году я уже была директором нашего павильона на биеннале в Венеции, мы показывали свою выставку там, и я сама видела сегодняшний день всемирного искусства. Я работала там пять месяцев, читала лекции и не могу сказать, что у нас была какая-то изоляция. Конечно, все добывалось и находилось с трудом, не буду отрицать, но все было.

И я помню, как в первые «перестроечно-оттепельные» годы все прильнуло к выставкам, жадно смотрели на работы западных



мастеров. Наши художники, например Андрей Васнецов, писали тогда кто под Ван Гога, кто под Гогена, кто под Сезанна... Они прильнули к разного рода источникам, и не только зарубежным, но и отечественным. Например, стало ясно место Петрова-Водкина, Кончаловского, Филонова или Ларионова в истории искусства. Того же Малевича...

*Г. К.: Вот это интересный момент: мы ведь показали французов очень широко и намного раньше, чем своих авангардистов! Почему вышла такая дискриминация?*

**И. А.:** Да, это так. И в 1981 году, когда мы сделали выставку «Москва — Париж», все ходили смотреть именно наших авангардистов, потому что раньше их не видели. У нас была целая стена Филонова; висели две огромные — пятая и шестая — композиции Кандинского, одна из Эрмитажа, одна из Третьяковки; конечно, была показана Гончарова, «Черный квадрат» Малевича, и все это висело у нас впервые! Раньше музеи ничего не показывали, не могли показывать. Поэтому тогда публика приходила смотреть своих художников по многу раз. Это было открытие. Я тогда спросила у министра культуры Демичева, могу ли я показать Кандинского, и он сказал: «На ваше усмотрение». Такая обтекаемая формулировка.

Февраль 2017 г., Москва

# Запад нам очень помогал в те годы

Игорь Блажков

**Георгий Кизевальтер:** *Насколько я знаю, вы начинали в Киеве, а потом перебрались в Ленинград. Мне хотелось бы начать с рассмотрения вашего первого периода: что было там интересного с точки зрения авангардной музыки?*

**Игорь Блажков:** Когда я жил в Киеве, в начале 1960-х мы организовали кружок по изучению новой музыки. Туда входили Валентин Сильвестров, Леонид Грабовский, Виталий Годзяцкий, моя первая жена Галина Мокреева и я. Я получил от профессора Венской академии музыки Ханса Елинека, бывшего когда-то учеником Шёнберга, его пособие по 12-тоновой композиции с нотными приложениями. Леонид Грабовский, хорошо знавший немецкий язык, перевел это пособие, и мы начали его изучать. Вскоре наши композиторы, изучавшие пособие, начали писать свои сочинения — после прохождения 2-й главы, 3-й и так далее. И тогда нас всех поразил Валентин Сильвестров, написавший пять пьес для фортепиано, сейчас уже изданных и хорошо известных. Для него додекафонная система оказалась невероятно естественной — вовсе не прокрустово ложе, а настоящее творческое преломление системы, основанное на его собственных интересах. Вот то, что было важно и интересно для Киева.

Кроме того, мне присылали с Запада пластинки и магнитофонные пленки с записями современной музыки, прежде всего классической, то есть Барток, Хиндемит, Стравинский, а также Булез и Штокхаузен. Эти сочинения мы тоже внимательно изучали.

Но кончилось все это печально, потому что в Министерстве культуры узнали, что собирается некий кружок, где изучают современную западную классику, и, естественно, нас разогнали. А поскольку я работал тогда дирижером Государственного симфонического оркестра Украины, меня с моей должности уволили.

После этого меня пригласили на работу в Ленинградскую филармонию, и в 1963 году я переехал в Ленинград.

**Г. К.:** *Скажите, вам знакомо такое имя — Приберг?*

**И. Б.:** Конечно! Поскольку я переписывался с Штокхаузеном, Приберг по рекомендации Штокхаузена, с которым он дружил, обратился ко мне, и между нами возникла очень активная переписка. Его интересовали сочинения молодых украинских композиторов, прежде всего Сильвестрова, и я стал посылать ему ноты, а он организовывал в Германии исполнение этих произведений. Таким образом, благодаря Прибергу Сильвестрова узнали в Европе. Кроме того, у Приберга есть очень известная книга о советской музыке<sup>10</sup>, где тоже много информации о молодых украинских композиторах.

**Г. К.:** *Интересно, а я обнаружил его имя в публикации на тему современной музыки в СССР в газете Die Zeit 1963 года, где он перечислил украинских авангардистов: Валентина Сильвестрова, Игоря Блажкова, Леонида Грабовского и Владимира Губу.*

**И. Б.:** Верно, Губа тоже был членом нашего кружка.

**Г. К.:** *А сами вы не сочиняли музыку?*

**И. Б.:** Нет, никогда.

**Г. К.:** *Любопытно, как вы установили первые контакты с западными композиторами, живя в Киеве? К примеру, как вы познакомились с Штокхаузеном?*

**И. Б.:** Я просто написал ему письмо. Мне тогда присылали знаменитый немецкий журнал «Мелос», освещавший проблемы современной музыки, и там была реклама сочинений Штокхаузена и издательства, где он печатался, — а это было Универсальное издательство в Вене, Universal Edition, и я написал ему письмо на адрес издательства.

**Г. К.:** *Расскажите теперь о Ленинграде, пожалуйста. Как я слышал, атмосфера там была свободнее, чем в Киеве?*

**И. Б.:** Конечно, безусловно. В Киеве, хотя я работал дирижером, мне не разрешали и даже запрещали исполнять музыку современных композиторов. Даже в случае с таким сравнительно невинным симфоническим сочинением, как «Симфонические фрески» Грабовского по Пророкову, — уже была объявлена премьера, афишный концерт в Киеве с этим сочинением, — но после первой же репетиции

оркестранты побежали в дирекцию и потребовали это сочинение изъять из программы, и оно было снято.

А когда я переехал в Ленинград, я увидел, что атмосфера там совсем другая. Во-первых, еще до своей постоянной работы в Ленинградской филармонии я уже исполнил «Симфонические фрески» Грабовского, и они были очень тепло встречены музыкантами; ничего такого, как в Киеве, там не произошло.

Понемногу я стал исполнять там сочинения и других композиторов-авангардистов; в частности, помимо Сильвестрова, исполнялись сочинения Волконского, Эдисона Денисова, а также Веберна, Вареза, Айвза, Берга... Я работал в Ленинградской филармонии пять лет, и на протяжении всех пяти лет произведения этих авторов звучали в моих концертах.

Но под конец этого периода Министерство культуры СССР по доносу прислало комиссию по проверке репертуара Ленинградской филармонии. Комиссия выписывала из всех программ «неудобные сочинения», и против каждого сочинения стояла моя фамилия. Была созвана коллегия Министерства культуры СССР, которую возглавила Фурцева, с осуждением репертуарной политики Ленинградской филармонии, в результате чего я был оттуда уволен.

После этого я опять вернулся в Киев, где возглавил Киевский камерный оркестр. Вот такая получается биография тех лет.

*Г. К.: А как вам кажется, по сравнению с 1960-ми в 1970-е годы произошло ухудшение или улучшение свободы исполнительства и творчества?*

**И. Б.:** В 1970-е стало легче. В Киевской филармонии я исполнял в эти годы сочинения Сильвестрова и Шёнберга, «Три пьесы из лирической сюиты» Берга, симфонию и пять пьес Веберна. Единственное, что не разрешили мне сыграть, это сочинения Волконского. Из Киевской филармонии на всякий случай позвонили в Москву, а он в 1970-е уже был там запрещен к исполнению, и Киеву тоже не рекомендовали исполнять его сочинения.

*Г. К.: Как я понял, для вас большое значение имел Сильвестров, а кто еще из композиторов был важен в вашем репертуаре?*

**И. Б.:** Из тех композиторов, которые мне наиболее близки своей цельностью, помимо Сильвестрова, это, конечно, Андрей Волконский. Я играл его сочинения, еще проживая в Ленинграде.

**Г. К.:** *А из эстонских композиторов вы исполняли когонибудь?*

**И. Б.:** Из эстонских композиторов я играл Пярта, и то лишь его ранние сочинения, достаточно безобидные — вариации на тему Баха и т. п.

**Г. К.:** *Это был ваш собственный выбор или кто-то запрещал исполнять его вещи?*

**И. Б.:** Нет, это был мой собственный выбор.

**Г. К.:** *Если рассматривать три центра современной музыки в 1960-е годы — Киев, Ленинград, Москва, кто из них играл, на ваш взгляд, самую радикальную роль?*

**И. Б.:** Без сомнения, Москва и Киев.

**Г. К.:** *Насколько важными оказались связи с западными композиторами для вас лично, а также для советской новой музыки вообще?*

**И. Б.:** Связи были важны хотя бы тем, что я получал большое количество нот из Европы, в частности Веберна, и многие авторы копировали их у меня. Кроме того, я получил полную антологию творчества Веберна на пластинках, и их тоже копировали. Это все имело огромное влияние. В частности, Гия Канчели по сей день вспоминает, что для него главную роль в эволюции его творчества сыграли записи сочинений Веберна.

**Г. К.:** *Вот теперь самое время спросить, что вы думаете о самостоятельности наших композиторов? Насколько они были оригинальны?*

**И. Б.:** Вне всяких сомнений, и хотя в сочинениях Андрея Волконского ощущается некоторое влияние Веберна и Булеза, это композитор с очень яркой индивидуальностью, со своим собственным творческим лицом. То же я могу сказать о Сильвестрове, потому что еще то, что я сыграл в Ленинградской филармонии, — его «Спектры для оркестра» и «Камерная симфония № 2» — это совершенно самостоятельные сочинения, не похожие ни на один опус, созданный в западной музыке.

**Г. К.:** *Какие самые значительные музыкальные события в 1960-е годы вы могли бы назвать?*

**И. Б.:** Очень важным событием был приезд в Ленинград, а до этого и в Москву симфонического оркестра Би-би-си под руководством Пьера Булеза, и два его концерта, прошедшие в Ленинградской

филармонии, стали сенсацией для того времени. Там звучала классика современной музыки — Веберн, Шёнберг, Берг, и там же прозвучал опус Булеза «Взрыв».

**Г. К.:** *Интересно, как относились к этому наши власти? Они вынуждены были смириться?*

**И. Б.:** Конечно, им пришлось смириться. Кстати, сначала художественный отдел филармонии попросил меня написать аннотацию к этим концертам и рассказать о самом Булезе, чтобы поместить этот текст в буклет, но в последний момент кто-то вмешался, и эта аннотация не была опубликована.

**Г. К.:** *Если не ошибаюсь, в 1967 году в «Юности» было опубликовано интервью с Сильвестровым. Мне кажется, что это было уникальное событие для того времени.*

**И. Б.:** Да-да, это интервью брала поэтесса Наталья Горбаневская. Она специально ездила к нему в Киев, и получилось очень яркое, знаковое интервью.

**Г. К.:** *С одной стороны, оно говорило всем о прогрессе, которого мы достигли в культуре.*

**И. Б.:** Конечно, именно так. А с другой стороны, оно вызвало страшную шумиху в Союзе композиторов СССР, и Борис Полевой, бывший в то время главным редактором «Юности», получил за него выговор.

**Г. К.:** *Удивительно, что каждый позитивный шаг имел тогда негативную отдачу.*

**И. Б.:** Да, все носило тогда двойственный характер.

Февраль 2017 г., Потсдам — Москва

# Даже если это разрешено сегодня, завтра это может оказаться под запретом

Эрик Булатов

**Георгий Кизевальтер:** *Как мне видится, Эрик, для вас 1950-е годы были очень активным периодом: выставки, поездки, публикации — все, что требуется начинающему художнику. И в каком-то смысле даже более активным, чем 1960-е. Вы согласны?*

**Эрик Булатов:** В общем, да. Но это был период, когда одна моя жизнь закончилась и началась другая. Сначала меня прочили в преемники советского искусства и в лауреаты Фестиваля молодежи и студентов, тем более что в институте я вроде бы шел первым номером. Однако на первых курсах мне старались ставить плохие отметки...

**Г. К.:** *Почему?*

**Э. Б.:** По живописи и рисунку у меня все всегда было отлично, а вот с композицией возникли проблемы. На втором курсе (шел 1954 год) я написал композицию под названием «Весенний бульвар», где была изображена молодая женщина, сидящая на бульваре на скамейке, с коляской и ребенком. Представьте себе весеннее солнце, яркий свет, снег уже сошел, но листья еще не распустились; на заднем плане едет трамвай, в общем, типичная московская весенняя картинка. Как ни странно, для того времени этот безобидный сюжет был страшно революционным, потому что главным и первым требованием тогда была жанровая завязка: должен быть сюжет, что-то должно происходить и значить. А тут нет ничего значащего и ничего не происходит. Просто весна. И вот на просмотре студентов, как всегда, выгнали в коридор, а комиссия ходила по мастерской и обсуждала работы, висевшие по стенам. Вдруг через дверь стали слышны крики, шум — оказывается, это они обсуждали мою композицию и один

преподаватель, Морозов, кричал: «По рукам ему надо дать, потом поздно будет!» Но в результате поставили все же четыре с минусом, и я сохранил стипендию, что для меня было крайне важно.

Через год был скандал с новой композицией, но тут в институт стали приходить делегации иностранцев, которым сразу же показывали мою работу. Поставили пять с минусом. А летом я и еще шесть лучших студентов ездили на ледоколе на летнюю практику по Северному морскому пути из Архангельска до Владивостока. Я много там рисовал, особенно в бухте Провидения, где мы долго стояли, ходили в гости к эскимосам. В общем, я повидал весь наш страшный Север, Магадан, общался с местными жителями. И после этой практики мое положение как-то упрочилось, потому что остальные не сделали столько набросков, сколько сделал я, и мои работы стали нравиться. Мне даже дали Ленинскую стипендию, а в следующем году, в 1956-м, была поездка в Индию, Пакистан и на Цейлон, которая тоже сыграла большую роль.

**Г. К.:** *А вы уже познакомились с Фальком к тому времени?*

**Э. Б.:** Да, мы познакомились в 1952 году, и поэтому мои успехи в институте меня особенно не радовали. У меня все время было ощущение, что это не настоящее искусство и на самом деле я ничего не умею и ничего не понимаю. Фальк как-то помогал разобраться в этом потоке информации о современном искусстве, обрушившемся на нас в те годы. Это был серьезный поток, и в нем трудно было разобраться. По сути, речь шла даже не о современном искусстве. Мы же ничего не знали начиная с конца, даже с середины XIX века! Даже если Эдуард Мане еще как-то проходил, то Клод Моне был уже *запределен!*

**Г. К.:** *Я думаю, что миф о трех «Ф», трех учителях и китах левого искусства 1950-х — Фальке, Фаворском и Фонвизине<sup>11</sup> — возник оттого, что вы рассказывали о Фонвизине как о художнике, повлиявшем на молодых. Он действительно оказал влияние?*

**Э. Б.:** Нет, он на меня никак не мог повлиять со своим артистизмом. Это не мое. Но мы с ним общались какой-то период в конце 1950-х. Помню, что я пришел к нему с рекомендацией Алпатова, и это для него было важно. Мы подружились, и он даже подарил мне пару своих работ. Но, когда я стал говорить о Фальке, он очень взревновал и стал принижать его как художника. Очень нарциссически



был настроен. Так что у нас это было просто дружеское знакомство, через год или два закончившееся.

**Г. К.:** *Что включал вышеупомянутый поток информации — выставки, журналы, каталоги или что-то еще?*

**Э. Б.:** Было все сразу. Во-первых, в Пушкинском музее начали вешать работы импрессионистов, потом была выставка французской книги, где были представлены работы современных художников издательства Skira. А их книги отличались тем, что иллюстрации не печатались в книге, а приклеивались и их легко было оторвать. Сразу же началась спекуляция репродукциями, но французы даже не очень обижались, потому что понимали, что здесь огромная потребность в визуальной информации.

**Г. К.:** *И когда же она проходила?*

**Э. Б.:** Кажется, она была еще до выставки Пикассо, в 1956 году. Позже прошла американская выставка, стали появляться иностранные журналы, и многие ребята занялись языками, чтобы можно было понимать, о чем идет речь в журналах и книгах. Но меня это совершенно не увлекло.

**Г. К.:** *Потому что западное искусство не интересовало?*

**Э. Б.:** Наоборот, очень даже интересовало! Но изучение языка и текстов меня не привлекало... Так вот, уже в 1956 году меня стали готовить к выставке на фестивале молодежи. Моя индийская композиция должна была стать лауреатом выставки, и тут в институте возникла ситуация недовольства студентов качеством преподавания. В самый мрачный сталинский период — в 1948–1952 годах — в институте разогнали старых профессоров и набрали новых педагогов. И получилось так, что я возглавил движение за возврат старых педагогов. Был невероятный скандал, но кого-то все же прогнали. Что касается меня, то я сразу же стал врагом и педагоги на меня обиделись. Они не могли понять, что же мне нужно. А мне нужно было искусство.

Однако меня не выгнали, дали окончить институт. Возможно, потому, что сами меня перед этим хвалили и обо мне писали в «Известиях» и в журналах. О фестивале уже забыли, но институт окончить позволили.

А в моем сознании закончилась предыдущая жизнь, и я сделал для себя вывод, что, если я хочу стать серьезным художником, то я должен быть совершенно свободен от влияния государства, то есть от заказов

и предъявляемых к художникам требований. Понятно, что государство предъявляет справедливые требования, потому что оно является заказчиком и вправе получать то, что ему нужно. Если ты не хочешь этого делать, то заказов не будет и ничего не будет. А жить как-то надо. И я понял, что надо найти способ зарабатывать себе на жизнь каким-то другим путем. Все это было результатом единственного в моей жизни политического выступления. И мне даже пришлось сбежать на всякий случай с фестиваля, потому что уже пытались меня завербовать в КГБ для «работы» на фестивале и опасность была очевидная. Поэтому я уехал в Среднюю Азию. Индия произвела на меня невероятное впечатление, и я решил продолжить восточную тему и сделать свой диплом в Азии. Так и вышло, хотя потом мой диплом был уничтожен профессорами. Им же надо было как-то отомстить мне.

**Г. К.:** *Жаль. Но вот вы сказали, что старая жизнь закончилась. А что началось взамен?*

**Э. Б.:** Да, начался новый путь. Так как в то время шел уже упомянутый поток информации, то ориентиры у всех возникали разные. Кого тянуло к сюрреализму, кого — к абстракционизму, который был тогда на подъеме... А я начал с совершенно другого конца. Я решил понять, чем я располагаю, что у меня есть. И увидел, что единственное, что у меня есть, — это картина. Поэтому я стал обдумывать, что такое картина, каковы ее свойства, каковы ее пространственные возможности и т. п. В тот момент огромное влияние на меня оказал Владимир Андреевич Фаворский, с которым я познакомился в 1956–1957 годах. Его теория построения пространства на плоскости стала для меня основополагающей. Никакими другими теоретическими текстами я никогда не интересовался.

**Г. К.:** *А когда вы начали оформлять книги?*

**Э. Б.:** Книги начались с 1959 года. До этого я рисовал в журналах, старался подрабатывать, еще когда учился. У меня не было никакого «книжного» образования, и всю книжную премудрость преподал мне Илья Кабаков, который уже с 1956 года работал в «Детгизе» и был большим профессионалом, поэтому он очень помог. Конечно, первые годы было тяжело. Две или три книжки я сделал один, а потом мы стали работать вдвоем с Олегом Васильевым и так почти тридцать лет и отработали. Олег учился на графике, но не на книжной, а на станковой, у Е. Кибрика. Трудно давалась нам эта работа, но как-то

справлялись. Год делился на две части: осень-зима для работы над книжками, и весна-лето для занятий живописью. Вот Илья мог это делать одновременно, и у него выходило легко и здорово, а у нас не получалось.

Так что 1950-е были для меня очень сложными годами и вместе с тем очень интенсивными. А работа с картиной в 1960-е годы привела меня к тому, что появилась возможность работать с социальным материалом, с той жизнью, которая окружала меня, но не как с литературным материалом, а пластически и пространственно. И рассматривать проблему свободы-несвободы как чисто пространственную, то есть свобода — пространство, несвобода — плоскость.

Я считаю свои работы до 1963 года несамостоятельными, периодом ученичества. То, что выставлялось в самом начале 1960-х у Блинова и других, даже не было подписано. Только с 1963 года я стал их подписывать. Дальше я пошел уже своим путем.

**Г. К.:** *Эрик, а когда вы вступили в МОСХ?*

**Э. Б.:** Мы с Олегом вступили в середине 1960-х. И после этого мы могли уже искать мастерскую. В МОСХе тоже была любопытная ситуация, потому что Олег, занимавшийся станковой графикой, делал литографии и линогравюры, показывал свои работы в салоне и даже что-то продавал, поэтому его знали. Но когда мы подали заявление в секцию графики, то каждого из нас рассматривали отдельно. И выясняется, что художника Васильева они знают, а вот что делает художник Булатов, им неизвестно. В то время бывали такие случаи, когда художник ничего не делал, но за него работал «раб», которому платили, а потом вступающий примазывался к Союзу художников. Но я не мог показать им, что я делаю, потому что тогда никакого разговора о вступлении уже точно не случилось бы. Ситуация была безнадежная. И тут за меня вступились живописцы: Жилинский и кто-то еще сказали, что меня знают, и это решило дело.

**Г. К.:** *Но вы же пришли с книжками...*

**Э. Б.:** А может, это Васильев рисовал, а Булатов ни при чем?

**Г. К.:** *Занятно... И когда же появилась ваша мастерская на Чистопрудном?*

**Э. Б.:** В 1969 году, причем весь 1969 год мы ее строили. Весь 1970 год мы раздавали долги, и только с 1971 года мы опять стали работать

для себя. То есть два года были полностью исключены из нашей художественной жизни.

**Г. К.:** *А до 1969-го?*

**Э. Б.:** Мы работали в коммуналках. Каждый в своей. Работали по очереди, либо у Олега, либо у меня.

**Г. К.:** *То есть, касаясь темы «Сретенского содружества», которого не было на самом деле, получается, что до конца 1960-х о его образовании речи и не могло идти в любом случае?*

**Э. Б.:** Да, я считаю, что это содружество — преувеличение, придуманное Халупецким, который решил, что наш бульвар тоже Сретенский. Да и вообще мы с Олегом имели слабое отношение к этому виртуальному содружеству. Хорошие отношения были со многими художниками, но профессиональные отношения, когда люди делятся идеями, обсуждают что-то, были только с Ильей. С ним мы всегда общались — когда я жил на Таганке, у него там тоже была какое-то время мастерская, и они там вместе с Васильевым работали, а потом Юло Соостер как бы заменил Олега. Наше общение было всегда очень активным, и в этом смысле от постройки мастерской ничего не изменилось.

**Г. К.:** *А с Юрой Соболевым вы общались в те годы?*

**Э. Б.:** Соболев был культуртрегером: он знал английский язык и был специалистом по джазу, что тоже шло мимо меня. Я признавал тогда только Шостаковича и прочую классику. И Шостакович был для меня современной музыкой. Он символизировал всю жизнь для меня — то, что я хочу, но не могу, а он — может.

**Г. К.:** *Вам удавалось участвовать в 1960-е в каких-то выставках?*

**Э. Б.:** В квартирных я никогда не принимал участия, как и не участвовал ни в каких политических акциях, не подписывал писем, хотя у меня много было друзей-диссидентов. Меня обвиняли в трусости, но занятия искусством для меня были главнее, поэтому в выборе между политической борьбой и искусством я выбирал последнее. А квартирные выставки к искусству не имели никакого отношения. Было абсолютно не важно, кто что принесет на выставку. Качество работ никого не интересовало, важен был сам факт участия, потому что это становилось гражданским поступком. Скажем, Оскар Рабин мог как-то соединять и то и другое, но у него был специальный характер.

**Г. К.:** *То есть вы ездили к нему в Лианозово?*

**Э. Б.:** Один раз был, но его искусство меня не затронуло по вышеизложенным причинам.

**Г. К.:** *А с Всеволодом Некрасовым вы в Лианозове познакомились?*

**Э. Б.:** С Некрасовым мы подружились следующим образом. У меня все же состоялись две выставки в те годы. Одна была в институте Курчатова в декабре 1965 года. Как известно, эти физические институты имели возможность показывать то, что другим не полагалось, и ко мне пришли их ребята, посмотрели работы — это были пейзажи и натюрморты 1963 года, работы с туннелями, — и предложили выставиться у них. Хотя что-то они сразу отвергли. На выставку пришел Сева, и там мы познакомились. Но я совершенно не знал его поэзии, и только когда он позвонил и появился у меня, он принес свои стихи, и я сам их прочел. Потом я показал их Олегу, и нам обоим страшно понравилось. Так что мы все очень быстро подружились.

А выставка та продолжалась ровно 45 минут, потому что сразу явилась комиссия, чтобы немедленно все снять, но так как собралось много народу, то сразу это сделать не удалось, и тогда объявили, что через 45 минут начнется кружок танцев или что-то в этом роде.

Позже была еще одновечерняя выставка в кафе «Синяя птица», кажется, в 1968 году.

**Г. К.:** *Как я понимаю, примерно в это же время вы познакомились с Игорем Холиным.*

**Э. Б.:** Да, и с Генрихом Сапгиром. Мы же их иллюстрировали. У Холина это были «Нужные вещи»<sup>12</sup> и «В городе зеленом»<sup>13</sup>. А у Сапгира «Нарисованное солнце» — это был 1962 год. После этого появилась статья в газете — «Формализм в детской иллюстрации». И мы с Олегом сразу оказались без работы на полгода. Тоже было мучение, но постепенно наладилось.

**Г. К.:** *А Олег еще делал «Месяц за месяцем» Холина в 1962 году.*

**Э. Б.:** Мы вместе делали. Она сначала называлась «Месяц на самокате», но литературный редактор переделал название.

**Г. К.:** *И «Гонцы-сороходы» Г. Юрмина, которую Олег делал вместе с Ильей Кабаковым в 1961 году...*

**Э. Б.:** Да, и еще он помогал Кабакову делать «Сказку о стране Терра-Ферро» Пермяка.

**Г. К.:** *Интересно, что в то время так много деятелей левого искусства были задействованы в издании хороших детских книжек — была такая спасительная ниша ухода от государственного диктата и идеологии. Но вот ситуация с выставочной деятельностью до 1962 года позволяет увидеть, что не было тогда еще особого деления на левых и правых. Все как-то и что-то показывали на официальных выставках, те же Олег Васильев, Олег Целков, Оскар Рабин, Юрий Васильев, Эрнст Неизвестный и другие. А потом вдруг всем экспериментаторам сказали: «Больше ничего не будет. Нельзя!» И неофициальное искусство было вынуждено появиться! Что вы думаете об этом?*

**Э. Б.:** Конечно, оно вынужденно появилось. Видимо, в Манеже это и произошло. А до этого все старались выставляться: и оscarовская компания, и Янкилевский, и другие.

Вообще мне кажется, что многое в те годы пошло от протеста, вызванного нежеланием рисовать только так, как велит начальство. Конечно, у кого-то сложилось уже свое видение мира, но очень у многих формальные эксперименты шли именно от чувства «против» — против того, как «надо», против навязываемого, обязательного<sup>14</sup>.

**Г. К.:** *И вы тоже, как я понимаю, сказали себе тогда: я буду делать картину и заниматься книжками...*

**Э. Б.:** В общем, да. Конечно, я еще сам не знал в то время, каким я буду художником. Но было ясно: для того, чтобы стать серьезным художником, нужно было спокойно работать, не беспокоясь о каких-то посторонних проблемах. Это важный момент. Чтобы можно было сконцентрироваться на проблемах искусства. И я совершенно не думал о выставках, хотя, если бы мне предложили, я бы, наверное, согласился.

**Г. К.:** *Но после Манежа уже никто не предлагал?*

**Э. Б.:** Конечно. Это даже можно увидеть по моей выставке в Курчатовском: как только возникла возможность, я тут же дал работы и получил по морде!.. Хотя все же от этой инициативы была и польза: мы познакомились с Севой!

Илья Кабаков тоже тонко чувствовал, что происходило, и ни в каких подпольных выставках здесь не участвовал.

**Г. К.:** *А вы общались с другими художниками в те годы?*

**Э. Б.:** Со многими — с тем же Вейсбергом, и Шварцманом, и другими. Я не могу сказать, что у меня замкнутый характер. С Вейсбергом у меня какое-то время были очень даже приятельские отношения.

**Г. К.:** *Как вы считаете, вам 1960-е дали возможность выработать и определить для себя что-то новое в творчестве?*

**Э. Б.:** Конечно, это было очень важное время. Я путался и ошибался, но какие-то основополагающие проблемы для моего сознания именно тогда и решались. Но результат всей этой работы сказался очень резко в 1971 году, потому что перед этим вышло два года перерыва, и хоть я не работал эти два года, в голове у меня что-то формировалось, и я проделал внутри себя большую работу. После этого я сразу стал со всеми много общаться, и начался совсем новый период.

**Г. К.:** *Забыл спросить, Эрик: в ваши школьные годы случались какие-то «лучи света»?*

**Э. Б.:** Я учился в художественной школе до 1952 года, и это были самые жуткие годы. Но я должен сказать, что я вспоминаю школу с любовью и благодарностью. Я слышал, что Илья Кабаков с каким-то отвращением отзывается о школе, и меня это крайне удивило, потому что там была очень хорошая атмосфера<sup>15</sup>. Мы работали как сумасшедшие, нагрузки были огромные, хотя понятно, что не все рисовали помногу. И педагоги старались эту атмосферу поддерживать, не разрушать.

В институт я поступил в 1952 году, и ощущение было такое, как будто я попал в глухую, мрачную, жуткую провинцию. В основном все студенты были старше; многие уже прошли армию, воевали. И позже я понял, что им вовсе не нужно было искусство, как мне, а нужен был просто диплом, с которым они в провинции сразу занимали какие-то важные посты. А я уже на первом курсе попал в формалисты, да и вся школа наша считалась рассадником формализма, и отношения между начальством институтским и школьным были враждебные. Они даже сумели нашего директора школы в те годы посадить, хотя потом его быстро отпустили. Позже он стал работать на ВДНХ и давал мне работу, чтобы я мог подработать. В общем, я хотел сказать хоть какое-то доброе слово об этой школе, несмотря на все страшное, что происходило снаружи, в ней сохранялась хорошая атмосфера.

При этом я понимаю прекрасно, что мы *ничего* не знали. Могу рассказать такой позорный эпизод из моей жизни. Было это году в 1950-м или 1951-м. Один дальний мой родственник, профессор, оказался в Ленинграде, где стал преподавать. И он сказал мне, что у него есть знакомые и он может провести меня в запасник Эрмитажа. Я, конечно, обрадовался.

Мы пришли туда, и я спросил, можно ли увидеть Ренуара. Я совершенно не представлял себе, что такое Ренуар, и вообще больше никого не знал, но в школьной библиотеке была монография Грабаря о Валентине Серове, где по поводу его «Девушки, освещенной солнцем» было написано, что «она напоминает Ренуара». Кто такой Ренуар и что он сделал, было совершенно непонятно. Но картина мне нравилась, поэтому я так хотел узнать о прообразе.

Меня встретили в запаснике две пожилые интеллигентные, типично музейные дамы, которые сказали, что Ренуара, к сожалению, они показать мне не смогут, потому что он на реставрации, но могут показать не менее интересных художников.

«Кого бы вы хотели увидеть? — спросили они. — Давайте мы вам покажем Матисса!»

Я сказал: «Конечно». Они показали мне Матисса, но для меня это была просто мазня. И я в недоумении спросил: «А настоящего, серьезного художника у вас нет?»

Одна из дам грустно на меня посмотрела и спросила: «Скажите мне откровенно, вам искренне это не нравится?» Я ответил: «Да». И тогда она сказала: «Какой вы счастливый человек!» Эта ее фраза врезалась мне на всю жизнь.

И ведь я не был каким-то неучем: что можно было знать по тем временам, я знал и кого-то любил. Например, моим любимым художником был столь же запрещенный Врубель. Все время оказывалось так, что то, что мне нравится, запрещено. С этого и начинались наши конфликты с властью: если тебе что-то нравится, то даже если это еще не запрещено, то завтра обязательно запретят.

*Г. К.: Да, это очень точное и важное наблюдение, спасибо.*

Октябрь 2016 г., Москва



# Таруса. В эпицентре искусства

Виктор Гольшев

**Георгий Кизевальтер:** *Ваша точка зрения на события и персоналии тех лет может быть очень любопытна, потому что вы являетесь фигурой, выпадающей из ряда, — не художник, не искусствовед, не писатель, но переводчик — и потому филолог, по образованию физик-математик — и потому «технарь». То есть у вас должна быть очень объемная и «неангажированная» картина той эпохи и ее культурной жизни. С чего началось тогда ваше знакомство с искусством?*

**Виктор Гольшев:** С непрерывного хождения по музеям и многочисленным выставкам. Разумеется, ходил в Пушкинский, начиная с Дрезденской галереи, часто ходили вместе с Мишей Аникстом... Еще помню большую выставку копий (иллюстраций и напечатанных на батисте репродукций) произведений французских художников, сделанных по особой технике французским писателем Веркором<sup>16</sup>, организованную с помощью И. Эренбурга в начале 1957 года в каком-то подвале у гостиницы «Советская». Среди авторов — Пикассо, Матисс и другие постимпрессионисты. Веркор симпатизировал коммунистам, и потому его переводили у нас; он был уже известен как писатель и приемлем для властей. Но почему-то выставка проходила в подвале.

**Г. К.:** *Видимо, для репродукций другого помещения не нашлось... А как и когда вы познакомились с Эдуардом Штейнбергом?*

**В. Г.:** В 1955 году. Нам было по 18 лет. Мать с мужем снимали в Тарусе часть дома, а другую часть снимал Аркадий Штейнберг с семьей, и вместе с ними жил Борис Свешников. Они вместе с Аркадием и в лагере сидели и только недавно вернулись к нормальной жизни. А дети балбесничали. Эдик ловил рыбку, и ничто тогда не обещало занятий художествами. Но у Аркадия в доме была такая

заразная атмосфера, что все, кто туда ходил, вскоре становились либо художниками, либо писателями. Бывший вор стал художником. Сосед мой по улице — тоже. И Эдик скоро написал первую картинку — под Рембрандта.

Когда ты молодой — тебе все интересно. Поскольку мы в одном доме жили, познакомились с Эдиком, при том что у нас интересы тогда разные были. А отец его был человеком очень разнообразных знаний, всем интересовавшийся. И он у меня все выпытывал про тепловую смерть Вселенной, хотел, чтобы я ему художественно рассказал об этом, а я не умел или не мог, хотя учился уже в МФТИ. Аркадий знал много из разных областей — конечно, не как специалист. Даже в лагере он выдал себя за врача, не имея никакого образования по этому профилю, но он нашел какие-то книжки по медицине и исполнял там функции врача. У него были апломб и реальная способность к самым разным занятиям.

А наш дом был поделен пополам. Отец рано умер, и на одной половине жил я с мачехой, Лидией Григорьевной Мали, она работала секретарем на курсах переводчиков ООН, а до этого секретарем художественного совета, а на другой — мать<sup>17</sup> с Оттенем<sup>18</sup>. Они были очень светские люди, и у них всегда все собирались: приезжали разные гости, Оттен писал сценарий с Сергеем Васильевым, кто-то привозил книги. Это была художественная интеллигенция, и жизнь там кипела. А я в это время сидел больше на пляже, набирался сил.

**Г. К.:** *Но вам их разговоры были интересны? Особенно когда стали старше, да?*

**В. Г.:** Всегда! Я с детства сидел под столом и внимательно слушал взрослых. Но, действительно, это общение стало особенно интенсивным в 1960-е годы. Стали собираться «Тарусские страницы», появились другие идеи.

**Г. К.:** *А кто все же собирал эти «Тарусские страницы»? Существует масса версий тех событий.*

**В. Г.:** В Калуге были два человека: Роман Левита, работавший в издательстве и, возможно, партийный, и поэт Николай Панченко. А с тарусской стороны были Оттен и Паустовский. Они и собирали материалы. Я об этом могу судить потому, что все появлялись у нас. Появилась Надежда Яковлевна Мандельштам, она тоже в нашем доме жила. Из Калуги приезжал писатель Владимир Кобликов; возможно,

он, как и многие другие, учился у Паустовского. Скажем, как Юрий Казаков... Приезжал Лева Кривенко, прошедший войну и писавший о ней правдивые истории; Борис Балтер, еще один фронтовик, ученик Паустовского. Потом откуда-то появился Владимир Максимов. Окуджава прислал своего «Школяра» из Москвы, он тоже был из калужской компании. Много принесли стихов разных поэтов. Очерки Надежды Мандельштам шли под псевдонимом Яковлева. Александр Гладков — оттоновский приятель — поместил воспоминания о Мейерхольде, у Юрия Трифонова была проза, кажется, очерк... Это — те, кого я запомнил. И я присутствовал при их разговорах. Калужские приезжали все время. Время было азартное: тогда можно было прорваться к человеческому. И, конечно, этот сборник получился покрепче, чем «Литературная Москва» в 1950-е годы. А потом пошли большие неприятности...

И примерно в это же время в Тарусе состоялась первая выставка авангардистов. Это был клуб и одновременно кинотеатр (на втором этаже) — небольшое двухэтажное здание. Я помню некоторых участников: Штейнберга, Воробьева, Вулоха, чья картина мне очень понравилась, Мишу Одноралова... Мой приятель, работавший на радио, сделал о выставке передачу. Из Москвы приезжали разные гости в рваных свитерах, художники из ВГИКа. Но выставку вскоре прикрыли.

**Г. К.:** *А как вы познакомились с Бродским? Случайно или на профессиональной почве?*

**В. Г.:** Конечно, случайно. В Москве он дружил с Ардовыми, у которых иногда останавливалась Ахматова. В это время в Питере его уже серьезно преследовали за «тунеядство», и ему пришлось уехать в Москву. И Ахматова ему сказала: «Поезжайте в Тарусу к Оттенам. Они меня не любят, но вас примут». Так это транслировал мне Бродский, а не любили они ее, видимо, не как человека, а как поэта. И он приехал в Тарусу; думаю, это было в конце декабря 1963 года. Я в это время как раз бросил работу, тоже приехал в Тарусу, и там мы познакомились. Общаться тогда с ним было легко. Он жил на половине матери, а у меня жил приятель Аниканов, писатель, и он нигде не работал. Но у него папа был второй секретарь ЦК Молдавии, посылал ему 60 рублей в месяц... Так Иосиф прожил у нас недели две, а потом отправился обратно в Питер. Там его задержали, судили и отправили в ссылку.

**Г. К.:** *В то время он еще не был избалован славой, как я понимаю.*

**В. Г.:** Пока он не уехал в Америку, не был. Хотя его все знали (и некоторые, кстати, не очень любили). Но я не сказал бы, что это «слава». Странная слава, когда тебя не печатают, а ты ходишь по домам и громко читаешь стихи... Когда он вернулся из ссылки, время от времени он приезжал к нам. Он мне понравился, отношения у нас были хорошие, и я не считал, как один мой приятель, что он «слишком громкий» или «слишком много о себе понимает». Нам ничего не надо было обсуждать, все было ясно и понятно.

**Г. К.:** *Вы общались с ним до самого отъезда?*

**В. Г.:** Да. Кстати, для меня стало неожиданностью, что он уезжает. Помню, мы сидели втроем с ним и Сергеевым<sup>19</sup>, и зашел разговор о возможности стать где-нибудь поэтом-резидентом. Естественно, мы все зашлись от хохота, потому что это казалось совершенной фантастикой. Но как-то раз я спросил его прямо: «А ты уехать не хочешь?» Он сказал: «Об этом вообще речи нет». Так что для меня его отъезд стал неожиданностью. Но перед ним действительно поставили выбор — или на Запад, или на Восток. «Не было бы счастья, да несчастье помогло». Так судьба распорядилась. Он и английского толком не знал, хотя читал английские стихи и мог их переводить. Он и с польского переводил... Но я дал ему однажды какой-то английский детектив, и он сказал: «Нет, старик, я это не потяну». Конечно, он был очень способным, поэтому через четыре года уже писал эссе по-английски, все чаще употребляя английские идиомы, и получалось шикарно. Это даже не мое мнение, как-то раз я спросил у английского поэта Питера Портера<sup>20</sup> о стихах Бродского, и тот сказал: «Стихи — нет, а вот прозу он очень хорошо пишет». Понятно, что по переводам о стихах не всегда легко судить.

**Г. К.:** *А у вас лично был интерес к поэзии в те годы?*

**В. Г.:** У меня — нет. Тебя долго мучают стихами в школе, и мучают определенным образом — включают идеологию. Возникает идиосинкразия. Но кого-то я знал. Я читал Хлебникова в молодом возрасте, в 1956–1957 годах полюбил Мартынова, но остальные меня тогда мало интересовали.

**Г. К.:** *И где же вы взяли Хлебникова?*

**В. Г.:** У Отгена сохранился пятитомник, собранный Степановым и Тыняновым, и дополнительный том, который делал, кажется,

Харджиев. У меня был год академического отпуска, и я все время читал их. Но не могу сказать, что вообще любил поэзию. Например, в Тарусе два года жил Заболоцкий, а я к нему не пошел и правильно сделал, потому что он после лагеря стал очень подозрительным, а мать с Оттенем пошли, и Оттен стал хвалить ему его «Столбцы». Но Заболоцкий, как мне сказали, подозрительно относился к чужим, кто хвалил «Столбцы», не знаю уж почему, может быть, постоянно боялся провокаций. Это был год 1957-й, наверное.

**Г. К.:** *Иначе говоря, других молодых поэтов, помимо Бродского, вы не знали?*

**В. Г.:** В 1960-е? Нет, никого не знал. А кто тогда был? Смогисты? Ну, одного из них видел, но попозже. Он (имя не называю) читал стихи, там собралась местная интеллигенция, а я помирал от смеха. Вот вижу, как бы футуризм, но *так* смешно! Даже живот заболел от смеха, потому что нельзя было засмеяться... А наши «главные» поэты (Окуджава, Ахмадулина) — это были «чужие» дела, меня не касалось. Хотя Окуджаву все время крутили на магнитофоне на работе в институте (1961–1962 годы), мне показалось, что это слишком сладко, появлялось остервенение в душе. Либо Элвиса Пресли крутили, либо Окуджаву, и они хорошие, да, но наступало пресыщение.

**Г. К.:** *Вы ходили на выставки художников в конце 1960-х?*

**В. Г.:** Конечно, на молодежную на Кузнецком. Я хорошо помню работу Эдика. Там еще была работа Попкова... «Двое»? И много других художников его возраста, но я запомнил Эдика, потому что он сильно отличался от остальных. Поскольку он рыбачил, у него часто присутствовали рыбы. Или «Одуванчики» голубого цвета. У остальных была нормальная живопись. Еще запомнил Наташу Пархоменко из ВГИКа, но я ее знал раньше, может, поэтому. Помню, как они с Воробьевым и с Аникановым по Беломорско-Балтийскому каналу плавали и Эдик там несколько рисунков сделал. Думаю, это было в начале 1960-х.

С Эдиком интересно получилось. Почему он вышел в художники? Возможно, потому, что был такой упертый. Я видел, как люди способные и точно более обученные, чем он, бросались то за одной, то за другой модной системой: сегодня он ташист, завтра пишет а-ля Древин и т. д., а Эдик очень органично развивался сам. Несколько лет рисовал свои камни, потом плавно перешел к геометрии. Все развитие

шло внутри него. Когда есть рынок, есть большой соблазн делать то, что нужно. Но на него это не действовало. А рынок тогда состоял из иностранцев. Они у тебя возьмут картинку, подарят рубашку или магнитофон, а жена в это время свои 70 рублей заработает. Можно жить. И хотя они с Галей жили бедно, люди у них всегда торчали.

**Г. К.:** *Потому что была потребность в общении.*

**В. Г.:** Конечно.

**Г. К.:** *Как вы думаете, почему возникли левые? Откуда появилась эта тяга к иному?*

**В. Г.:** Никто не мог бы объяснить, почему в конце 1950-х мы начинали искать Кафку, а не Леонида Соболева. В то время были люди, которые ловили многое как бы из воздуха, это восприимчивые люди с богатой интуицией, Бродский — один из них, или Валентин Воробьев, ныне живущий в Париже. Сильные вещи в искусстве создают поле притяжения, вовлекают в него других. Но почему-то это был не Леонардо, а Малевич или Кандинский. Например, попалась мне книга Кандинского «Ступени», я заинтересовался, потом начал искать картинку, смотреть каталоги... Конечно, сыграли роль выставки 1956–1957 годов, но главное шоковое событие — это американская выставка, где кроме пепси-колы было огромное количество живописи, и это ударило по мозгам. На французской выставке такого шока уже не было... Позже нашел книжку некоего Осипа Бескина «Формализм в живописи» 1933 года, где главными врагами объявлялись Древин, Тышлер, Лабас, Барто, Штеренберг и т. п. Но зато там можно было увидеть черно-белые репродукции картин этих художников, а ведь в то время их нигде не показывали. Или: на фестивале в парке Горького стоял большой сарай, и там — исландская геометрическая абстракция в желтых, оранжевых тонах... Таким способом все и заражались, я думаю. Пока ты подобных работ не увидел, ничего в голове и не поворачивалось.

Если вспоминать наших художников, то я работы Рабина первый раз увидел у Волконского на домашней выставке и хорошо их запомнил. С Волконским я тоже познакомился в Тарусе. У матери шла пьеса в театре им. Ленинского комсомола, и он написал к ней музыку, поэтому приехал в Тарусу и со многими подружился. Пару раз он играл там свои вещи в музыкальной школе, и мы с ним общались какое-то время. Потом я ходил к нему домой, он слушал пластинки

Веберна. Андрей слыл тогда большим авангардистом, а позже все это проклял и обратился со своим ансамблем «Мадригал» исключительно к музыке Возрождения. Волконский был очень убежденным человеком, но убеждения менялись. Но помню, когда Юдина исполняла Волконского в Гнесинке (по-моему, Musica stricta два раза) для просвещения непривычных.

**Г. К.:** *Можно ли вспомнить иные важные или интересные литературные явления 1960-х помимо, допустим, «Тарусских страниц»?*

**В. Г.:** Ну, ходили вот эти машинописные книжки.

**Г. К.:** *Самиздат?*

**В. Г.:** Он тогда так еще не назывался. Как? Я не знаю. Были просто повести, романы. Скажем, «Новое назначение» Бека. Еще раньше маленькая книжка «Доктор Живаго», и это год 1958-й, я думаю. Тогда я смог быстро прочесть ее, а сейчас бы не смог, очень мелко... Солженицын: «В круге первом», «Раковый корпус»... «Крутой маршрут» Евгении Гинзбург, матери Аксенова. Были и стихи, конечно: Мандельштам, какие-то шестидесятники... Но слово «самиздат» появилось позже.

**Г. К.:** *А «Синтаксис» Александра Гинзбурга не попался тогда?*

**В. Г.:** Я видел один выпуск. Гинзбург ведь тоже в Тарусе жил, на моей половине, недолго. Хотя фактически у нас четвертушка дома была — от отца осталась мне и мачехе. Поселили его без нашего спроса (вероятно, шел уже год 1964-й). И мачеха испугалась, потому что к нам стали менты ходить. С мачехой, кстати, я прожил гораздо дольше, чем с матерью, — лет на 20! Она тоже сидела, пять лет, и она боялась. Например, в доме все время бывали диссиденты, и это играло отрицательную роль. Она приезжает в отпуск (тогда надо было пойти в милицию и в своем доме прописаться), а ее не хотят прописывать по причине вот этих диссидентов. Оттен стал тогда звонить в Калугу, скандалить (он это любил), ну разрешили...

А познакомились с Гинзбургом мы даже раньше, когда в первый раз поехали в Лианозово к художникам. Это было в начале 1960-х, я думаю. Там были Рабин, Кропивницкий и другие. Кстати, старшего Кропивницкого я первый раз увидел у Волконского... И Алик тоже в Лианозово приехал. А позже у него в Тарусе тоже появилось жилье. Он работал там какое-то время электриком...

Когда ты живешь «на постном масле», подобные работы художников производят сильное впечатление, хотя вроде бы там нет ничего особенного. Это другая живопись, и папаша Кропивницкий, кстати, мне больше нравится, чем сын... Тебе открывается другой мир. В школе была тухлятина. А с Хрущевым все открылось. При всех его закидонах в то время было много положительного. С другой стороны, освобождение было не для всех. Например, для венгров оно тогда не пришло.

Июнь 2017 г., Москва



# Мы — левые<sup>21</sup>!

Михаил Гробман

**Георгий Кизевальтер:** *Давайте начнем с самого начала. В каком году вы занялись художественной деятельностью?*

**Михаил Гробман:** В 1959 году в Ленинграде уже состоялась моя первая выставка.

**Г. К.:** *Вы жили тогда в Ленинграде?*

**М. Г.:** Нет, я жил в Москве, но в Ленинграде у меня было много друзей-приятелей, и я приехал к ним с очередным визитом. Я всегда таскал с собой пачку своих рисунков, и вот ребята увидели эту пачку и решили сделать мою выставку. Они развесили мои работы на стенах рабочих комнат Мухинского института на Фонтанке и открыли экспозицию. Впрочем, выставку почти сразу закрыли. Так прошло мое первое художественное выступление.

**Г. К.:** *А все же кем вы были по образованию — художником или литератором?*

**М. Г.:** Что такое образование? Я категорически, принципиально не хотел иметь официального образования. Я тогда много рисовал, занимался в разных студиях, а что касается литературы, то уже в 1956 году я выступал на радио со стихами — что-то про курицу, потерявшую своих цыплят. И поэтому дальше мне всю жизнь пришлось писать и рисовать. В 1960-е я уже печатал стихи в эмигрантской прессе — в «Воздушных путях» и «Новом журнале», выходивших в Нью-Йорке, под псевдонимами Михаил Русалкин и Г. Д. Е. А тем, что можно назвать неформальным образованием, я обязан своим близким друзьям.

**Г. К.:** *Кто были эти люди?*

**М. Г.:** Грузинский композитор и скрипач Арчил Надирашвили — замечательный человек и педагог, сильно на меня повлиявший, — был моим самым первым учителем в том, что касается культуры. Благодаря ему в сфере моих интересов оказались такие книги, как «Обоснование

интуитивизма» Николая Лосского, и другие философские сочинения. А с рисованием все просто — мы рождаемся и сразу начинаем рисовать. Но потом общество выбивает у большинства людей эту дурь.

**Г. К.:** *Увы, это так. Но вот эти друзья, организовавшие вам выставку в 1959 году, — они тоже были художники?*

**М. Г.:** Да. Хотя среди них были и литераторы, например Виктор Голявкин (но он еще и художник). А вторым «учителем», на меня сильно повлиявшим, был Володя Гершуни, поэт и политзаключенный. Я познакомился в то время со многими людьми, вернувшимися из лагерей, и это очень укрепило меня в моей жизненной позиции, в неприятии советской власти. После этого и начался мой, как говорят у христиан, подвиг. В России, как я считаю, были два вида свободных людей — уголовники и левые художники. Я выбрал второй путь. Но уже в 1957 году я совершил действие совершенно иного плана. Я выступил на торжественном вечере, посвященном выставке к 40-летию советского искусства в ЦДРИ, с антисоветской речью. В президиуме сидели важные люди типа Кибрика или Ефимова, а я из зала крикнул: «Можно задать вопрос?» Мне разрешили, я вышел на сцену. У меня была бритая макушка, «под Маяковского», широкие штаны, и я произнес в микрофон следующие слова: «Бывали хуже времена, но не было подлей». Зал ооченел. Потом я добавил, что Маяковский перестал быть поэтом, когда он стал коммунистом. Из публики закричали: «А кто ты такой?» — и я ответил: «Я каменщик, Михаил Гробман». Тут уже меня схватили и вынесли из зала... А позже на допросах они долго спрашивали, в какой организации я состою, и никак не могли поверить, что я сам по себе такой идиот, без соратников, и даже не понимаю, что натворил.

**Г. К.:** *И вы в это же время начали рисовать?*

**М. Г.:** Рисовал я с детства, но около 1959 года я стал делать кубистические рисунки, сделанные под влиянием русского футуризма. В то время можно было найти много материалов по футуристам и прочим авангардистам в Ленинской библиотеке, там были бесценные сокровища!

**Г. К.:** *Вам кто-то говорил, что можно найти, или вы сами случайно находили?*

**М. Г.:** Я сам находил: у меня были длинные списки того, что нужно было усвоить и прочесть! Когда я наталкивался на какую-то

важную книгу, я просматривал на последней странице и выписывал себе все названия книг, которые это издательство уже выпустило к тому времени. Это очень мне помогало, и я сам научился тому, где и как искать.

**Г. К.:** *Итак, основная ваша деятельность проходила в Москве. С кем из художников вы сблизились в самом начале?*

**М. Г.:** У меня, разумеется, было много друзей, но если говорить о первых художественных знакомствах, то это прежде всего Володя Пятницкий. Он тогда учился в университете на биологическом или математическом факультете. Как-то раз я пришел к нему в то время, как он занимался монотипией. Я попросил попробовать и наклепал целую пачку на оборотах рукописи диссертации его отца. С этой пачкой мы пошли в Ленинку и стали со смехом рассказывать в курилке, что мы открыли нового художника. Все обалдели.

А в моей коллекции есть его первая работа, которую он у меня нарисовал: я дал ему лист бумаги, тушь, и он сделал работу, которая долго у меня висела. Приблизительно в то же время я попал в Лианозово. Там был свой ритуал показа работ: сначала Рабин, потом Лев Кропивницкий, потом Вечтомов и др. В какой-то момент и Валя Кропивницкая начала делать свои наивные рисунки. Со временем я подружился с Евгением Леонидовичем Кропивницким, и он даже написал обо мне стихотворение. Своего ближайшего друга Владимира Яковлева я увидел впервые у Оскара Рабина — он ходил по комнате, рассматривал картины на стенах, и я запомнил его слова «вкус пепла», сказанные о Рабине. В Яковлеве было что-то таинственное, когда он что-то говорил, к нему прислушивались. Так, как он смотрел картины, облизывал их вблизи и издали, так никто не умел смотреть, и было ясно, что это человек особого порядка. Постепенно по поводу него сложился консенсус, что он лидер, это признавал даже Зверев, который вообще никого не признавал. Впрочем, тогда, у Рабина, мы не познакомились, но вскоре позвонил Алик Гинзбург и говорит: «У нас тут есть один художник, ему негде ночевать, не мог бы ты его приютить?» Я, конечно, сказал «да», и так ко мне попал Яковлев.

**Г. К.:** *Вы ведь жили в районе Текстильщики, если не ошибаюсь? И что было у вас во владении — комната, квартира, дом?*

**М. Г.:** У меня там была комната в коммунальной квартире, где еще жили мои родители и другие люди. Эти дома принадлежали заводу

«Клейтук», где отец работал главным инженером, и мы из веранды сделали комнату, где я жил и рисовал, и ко мне туда приходили бесконечные друзья, а остальные не могли понять, что же это за люди к Мишке ходят. Вскоре стала складываться коллекция. Впрочем, коллекцией это нельзя было назвать. У меня накапливались работы тех моих друзей, которые что-то представляли собой как художники и соотносились с тем, что делалось на Западе. Мы были хорошо осведомлены.

**Г. К.:** *Откуда?*

**М. Г.:** Мы получали книги от своих друзей, это были дипломаты, корреспонденты, культурные люди. Что-то можно было купить в букинистических... Не забывайте, что мы были очень молоды, что это было новое поколение и совсем новое восприятие.

**Г. К.:** *Вы начали собирать свою коллекцию в начале 1960-х?*

**М. Г.:** Это даже трудно назвать коллекционированием — ко мне просто приезжали самые разные люди, я показывал им свои работы, работы своих друзей и приятелей, то, что я считал наиболее интересным. Происходили иногда обмены. Что означали «обмены»? В то время любой художник мог взять у меня понравившуюся ему работу и наоборот. С этим никакой проблемы не было. С одной стороны, было трепетное отношение к своему искусству, а с другой — был свободный доступ, и никто не жадничал. Тогда же я начал собирать работы футуристов: книги, рисунки, ютившиеся в сундуках у родственников и друзей художников и никому тогда еще не нужные.

**Г. К.:** *Можно ли сказать, что у вас образовался салон?*

**М. Г.:** Нет, ни в коем случае. Хотя салоны тогда были, скажем, у Фриде... и настоящие коллекционеры были.

**Г. К.:** *Например, кто?*

**М. Г.:** Например, Цырлин Илья Иоганнович. Он жил в Шаляпинском доме рядом с американским посольством. Там у него была огромная комната, где я регулярно бывал. Настоящие коллекционеры, как правило, приобретали и продвигали одного «своего» художника: Цырлин — Кулакова, Костаки — Зверева, Волконский — Яковлева. Мое собрание в результате оказалось самым широким. Кстати, о смерти Пастернака я узнал, сидя у Цырлина. Пришел Володя Вейсберг и сообщил нам об этом. Это была печальная весть, потому что для нас Пастернак был значимой фигурой в поэзии,

это не гладкость ленинградцев с их Анной Ахматовой... Но основное влияние на нас оказали футуристы.

**Г. К.:** *То есть их деятельность интересовала всех?*

**М. Г.:** Не то чтобы всех, но многих. Тогда это было доступно! Имелись замечательные книжки, вышедшие после революции; надо было только знать, что ты хочешь найти. И это было очень важно для нас.

**Г. К.:** *Доступны они были в том смысле, что имелись в библиотеках?*

**М. Г.:** Да, в библиотеке можно было взять все что угодно. Конечно, бывали какие-то запретные издания, но чаще всего то, что мы брали, было открыто для всех. И самые просвещенные библиотекари не знали, что мы там берем.

**Г. К.:** *В основном, как я понимаю, вы ходили в Ленинку?*

**М. Г.:** Дело в том, что я везде, где бывал, первым делом шел в библиотеку. Так я в Грузии, когда там жил, прощупал все их библиотеки. Тогда только мы, как мне казалось, по-настоящему представляли себе, что такое футуризм. Россия всегда славилась тем, что «открывала» хороших литераторов и художников через много лет после их смерти.

**Г. К.:** *А когда вы познакомились с Эдиком Штейнбергом?*

**М. Г.:** В 1960 или 1961 году. Я был в гостях у писателя Пудалова в Тарусе, и тот показал мне целую пачку каких-то пейзажей и портретов местного художника. Я снисходительно сказал: «Способный мальчик, пусть рисует». Потому что тогда многие рисовали так. А для нас это все уже было давно пройденным этапом. Даже американские течения к тому времени были позади. А встретились мы в первый раз у Яковлева в его отсутствие: я делал для Яковлева мастерскую со стеклянной крышей в его сарае. Вошел парень такого полууголовного типа, и, пока он ждал Яковлева, мы разговорились и подружились. Как правило, его отец, писатель Аркадий Акимович Штейнберг, жил в Тарусе, а мы часто сидели в комнате Эдика на Мещанской. Тогда никто еще не хотел в нашей среде признавать его, с его импрессионистическими рисунками, но я всегда защищал его. Однажды я привел к нему Фридриха Хитцера<sup>22</sup> и продал ему рисунок Эдика с какой-то церковью — это была его первая проданная работа. Хитцер сказал, что у него нет денег, а я посмотрел на его шикарное пальто и сказал: «Отдай ему свое

пальто!» А это была модная вещь... И обмен состоялся. Позже я сделал Эдику выставку в молодежной секции МОСХа на Ермолаевском. И у меня там тоже была выставка — я показал своих еврейских стариков...

**Г. К.:** *Интересно. В какие примерно годы это происходило?*

**М. Г.:** В декабре 1964 года. У меня там были хорошие знакомые вроде Димы Жилинского. Мы принадлежали к разным мирам, но были в хороших отношениях, и я с ними договорился, что они сделают в МОСХе выставку Яковлева и Штейнберга. Эдик тогда рисовал убитых куриц и т. п. Это были отдельные однодневные выставки в рамках молодежной секции. Моя выставка была там примерно в 1966 году.

**Г. К.:** *А какие американские течения вы знали в то время?*

**М. Г.:** Допустим, абстрактный экспрессионизм. Я сам никогда абстракцией не занимался, за небольшими исключениями. Хотя страшно любил всех американских абстракционистов. А чуть позже узнал и полюбил художников, только начинающих свою карьеру, вроде Раушенберга — я ему отправил в подарок оклад русской иконы. Я бы послал и саму икону, но подумал, что ее почта не пропустит, а на железку не обратят внимание... У меня была очень большая и целеустремленная коллекция икон. Все искали старинные иконы — и в денежном, и в других смыслах важные. А я собирал иконы всех времен, но особенно любил народную, деревенскую икону...

А что касается художников, то не было тогда ни в Америке, ни в Европе таких современных художников, которых бы я не знал. Мы их всех знали наизусть. Были художники, просто подражавшие западным коллегам, как Лев Кропивницкий, который распылял краску аэрографами в своих рисунках, а потом перешел к совсем уже не оригинальным абстракциям. Кулаков делал работы под Поллока, но нас не интересовали русские Поллоки. Большинство из нас не подражали, а искали свой язык.

**Г. К.:** *Вы часто употребляете местоимение «мы». Кого конкретно вы включаете в эту группу?*

**М. Г.:** «Мы» — это художники, которые в конце 1950-х — начале 1960-х стали находить друг друга и соединяться общим пониманием художественных проблем. Каждую новую фигуру мы обдумывали и обсуждали — подходит этот человек или нет, достаточно ли веса в его работах. Постепенно складывался консенсус, как я уже описал это в своей статье о «втором русском авангарде»<sup>23</sup>. Там же помещен список

из 35 человек, активных в эти годы, вклад которых, хотя бы на определенном этапе, был достаточно значителен и оригинален, чтобы включить их в группу.

*Г. К.: Если говорить об этом вашем термине — «второй русский авангард», возникает неизбежный вопрос, в чем его отличие от неофициального искусства? Только в субъективной оценке творчества художников? В статье, к сожалению, никаких четких критериев не обозначено, и вы сами признаете, что «границы между авангардистами и неофициальными часто были размытыми».*

**М. Г.:** Все, что делалось в неофициальном искусстве, не имеет ценности. Это было повторение западных или даже русских задов, несамостоятельная мысль, несамостоятельная работа. Оно было неофициальным, то есть эстетически и политически оппозиционным (в нем было много абстракционистов, экспрессионистов, сюрреалистов и т. д.), но оно не было искусством, достойным обсуждения. По всему Советскому Союзу оно насчитывало несколько сотен человек. В Тбилиси, на Украине, в Молдавии я встречал неофициальных художников, делавших работы под разных современных западных мастеров. Но они не являлись оригинальными художниками, подражали западному искусству, разным его ипостасям. Как мы могли выделить художника из моря неформалов? Каким критериям следовали? Для этого есть не критерий, а процедура. Заметьте, что и сегодня в мире нет жесткого, всем известного критерия, считать ли то или иное сегодняшнее новое произведение или акцию значительным событием художественной сцены, и на эту тему идут жестокие споры. Критики обсуждают одну фигуру за другой, аргументируют, пишут статьи. Ситуация в 1960-е годы не отличалась от сегодняшней ничем, кроме одного: мы в своем кругу и были теми критиками, которые ходили друг к другу и к новым знакомым по мастерским, обсуждали работы, их смысл и форму, степень их оригинальности, выносили свои суждения. Других критиков у нас не было. Субъективное мнение одного — это всего лишь субъективное мнение, но в мой список включены художники, вокруг которых — как сегодня — сложился консенсус в нашей среде. Кстати, западные критики, которые иногда приезжали в СССР, вполне поддерживали этот консенсус, их оценки и выбор не особенно отличались от наших.

Так что «второй русский авангард» — это термин, призванный охватить оригинальных художников, создавших свои идеи. Причем всех их тоже нельзя принимать безоговорочно. Ибо среди художников второго русского авангарда были люди, у которых интересны только единичные, самые ранние работы, предположим, начала 1960-х. А потом они начали просто повторять самих себя.

**Г. К.:** *Какие интересные выставки того периода вы могли бы выделить?*

**М. Г.:** Ну, началось все с выставки Пикассо — ему коммунисты не могли сказать «нет», потому что он был тогда большой фигурой. Потом открыли залы импрессионистов и постимпрессионистов — это были очень важные для нас экспозиции, и мы там пропадали часами. Разумеется, не только мы — многие ходили туда, а некоторые сделали себе из этих французов целую религию. Например, был такой художник Скульский, считавший, что самый гениальный художник — Сезанн, поэтому он торчал в музее целыми днями и читал о Сезанне лекции посетителям.

Потом была американская выставка, французская выставка — там мы увидели потрясающие вещи. Мы жили с этими художниками — это была наша жизнь. Хотя на кого-то эта энергетика произвела плохое воздействие — зачем было повторять зады американского или европейского искусства? Мы это не очень-то принимали. Требовали, чтобы была своя позиция, что-то свое.

Были очень важные выставки футуристов в Музее Маяковского. У Харджиева в коллекции были их работы. Мы с ним сделали много выставок в этом музее — Ларионова, Гончаровой, Матюшина, Экстер, они совершенно изменили московскую ситуацию. Мы вместе с Ириной<sup>24</sup> помогали ему делать экспозицию. А Николай Иванович много рассказывал нам об этих художниках.

Вообще жизнь была чрезвычайно активной. В 1966 году философ и искусствовед Джон Берджер написал большой материал в Sunday Times Magazine, который изменил отношение Запада к русским художникам. И сложилась такая ситуация, что о нас стали регулярно писать в западных СМИ. Ведь нас было 35 человек, связанных друг с другом и друг друга признававших. И все отношения в дальнейшем возникали на этой базе.



При всей нашей свободе волеизъявления художники не всегда в то время понимали, зачем и почему я что-то делал. В частности, работы с использованием советской символики не очень-то воспринимались. Я уже с 1964–1965 годов занимался разрушением советских мифов, и мой коллаж «Генералиссимус» с фигурой Сталина был сделан в то время. Это был первый Сталин, поставленный в другой контекст. Кабаков проложил ступени в том же направлении своими абсурдистскими работами 1960-х годов, и в конце концов это направление стало понятным даже людям неподготовленным.

Вообще первые левые художники появились около 1959 года. Второй «набор» включал Янкилевского, Кабакова и т. п. Это были выпускники институтов, решившие отказаться от того, чему их учили. Третий «набор» состоял только из одного художника — Михаила Шварцмана, появившегося позже всех в этой компании.

**Г. К.:** *А вы относите «лианозовцев» к художникам 1959 года?*

**М. Г.:** Да, это «лианозовская группа» и Яковлев, но были и другие художники-анахореты вроде Рогинского, которого мы увидели первый раз на выставке на Мещанской, где еще участвовали Нусберг и другие, а также впоследствии исчезнувшие или умершие художники. Можно почитать «Второй русский авангард» и «Варианты отражений» Галины Маневич — там карта неофициальной художественной Москвы прочерчена довольно точно.

**Г. К.:** *Кто участвовал в выставке в Музее Достоевского в 1962 году?*

**М. Г.:** Там были Яковлев, Эдик Штейнберг, я и группа ребят из ВГИКа: Коновалов, Тюрин, Шилова, которые своими корнями уходили к Саше Васильеву<sup>25</sup>. Васильев был удивительно талантливый человек, который просто пропил свою жизнь, уничтожил сам себя. Но это именно он открыл Яковлева, он безусловно чувствовал, понимал и собирал картины.

И вот еще важный момент. Художники не были какой-то отдельной кастой. Кроме них были и поэты. Среди последних большое признание получили Станислав Красовицкий и его друзья Валентин Хромов и Леонид Чертков, игравшие важную роль в объединении поэтов. Мы собирались, читали свои стихи, смотрели картинки. То же самое было и у «лианозовцев» с Евгением Кропивницким, Холиным и Сапгиром.

Позже я концептуализировал это соединение визуального и поэтического и стал делать «визуальные стихи». Часть моих визуальных стихотворений написана на обложках советских книг. Я сделал 40–50 таких обложек, дорисовывая и дополняя в стихотворной форме имеющиеся изображения. Это была очень важная для меня серия: моя цель была разрушить советскую культуру изнутри. Сейчас это *вновь* стало очень актуально, потому что теперь ее экспонируют заново! Помню, как-то раз мы стали спорить с Юло Соостером и Ильей Кабаковым о том, что станет в будущем с нашими картинами и сочинениями. Соостер был самым резким оппонентом и сказал, что все то, что сейчас не признается в СССР, станет самым важным и ценным. Кабаков ухмылялся, но не готов был спорить с Юло. А мне тогда и в голову не приходило, что вся эта советская дрянь будет и в XXI веке висеть в музеях и выставочных залах.

**Г. К.:** *То есть вы тогда никак не разделяли устремления художников, допустим, сурового стиля?*

**М. Г.:** Нет, мы категорически отказывались принять их в ряды актуального искусства.

**Г. К.:** *А почему тогда вы общались с Жилинским, Костиным<sup>26</sup> и другими из СХ?*

**М. Г.:** Человеческие отношения всегда были. Мы не особо и общались. Просто была молодежная секция, и там можно было показать такие вещи, которые в других местах нельзя было пристроить. Я этим пользовался, и потому получились выставки Яковлева и других.

**Г. К.:** *Иными словами, они оказывали вам поддержку?*

**М. Г.:** Да, они все вели себя прилично. И это дало мне возможность и даже обязанность сказать теплые слова в некрологе о Жилинском. Они не были партийной сволочью, хотя не нужно забывать, что они были воспитаны на ОСТе, РОСТе и прочих советских художественных образованиях. Даже сейчас эти остовские художники сидят на коне, однако если рассматривать их серьезно, то это не искусство. Хотя их называют «левый МОСХ», это ничего не меняет. Это все был советский мрак. По большому счету они боролись с официозом за деньги правительства. И после грома и грохота вокруг выставки в Манеже они пришли к власти.

*Г. К.: У меня возникло ощущение, что многие в конце 1950-х и чуть позже начинали заниматься искусством потому, что им хотелось бежать от советской действительности, уйти в свой мир. Вы согласны с этим?*

**М. Г.:** Нет, это никак не было связано. Нас интересовало только искусство. Никаких целей делать что-то против советской власти ни у кого не было. Чтобы делать какие-то политические вещи, до этого русское искусство тогда еще не дошло.

*Г. К.: Нет, я не о политике как средстве самовыражения, я о способах ухода от реальности. Почему вдруг вы начали заниматься искусством? Кстати, вы ведь наверняка работали где-то в те годы, иначе вас бы обвинили в тунеядстве.*

**М. Г.:** Да, такая опасность была. Я спасался тем, что работал в магазине оформителем витрин, санитаром в 5-й градской клинике и т. п. А потом я стал иллюстрировать книжки, работал в журналах, и меня приняли в МОСХ.

Началось все с того, что мы шли как-то с Соостером по улице и он сказал мне: «Почему у тебя нет денег? Ведь тебя все знают, ты можешь делать все — ведь евреи все умеют делать! — и зарабатывать большие деньги!» И действительно, в один прекрасный день мне все надоело, и я стал рисовать иллюстрации к рассказам и статьям. Книжки мне было делать лень, а вот все наши друзья вроде Булатова, Кабакова или Янкилевского трудились в поте лица, делали книги. К Янкилевскому невозможно было приходить, это было пугающе, потому что, когда бы ты ни пришел, он в любое время был занят. Все они всегда были заняты и по-настоящему не пили так, как художники «первого призыва»<sup>27</sup>. Целый ряд художников вроде Пивоварова в то время были только иллюстраторами и лишь позже, в 1970-е годы, стали делать вещи, не связанные с книжными заказами. И Чуйков начал поздно. На них сильно повлияла новая волна, начатая Кабаковым и продолженная Комаром и Меламидом, к которым присоединились разные другие люди.

Из «несоветских» гнезд, дававших нам работу, надо вспомнить важный журнал «Знание — сила». Он был известным рассадником свободомыслия. Один украинский художник позже рассказал мне, что они ждали каждый месяц выхода нового номера «Знания — сила» так, как будто это был журнал «Америка», «Польша» или что-то в этом

роде. Мы все их ждали с нетерпением. Любопытно, что ни в каких воспоминаниях не отражается достоверная история этого журнала.

**Г. К.:** *А заказы на иллюстрации вам давал Юра Соболев, верно?*

**М. Г.:** Нет, это не так было. Соболев пришел в журнал позже нас. В наши времена журнал хорош был тем, что предложил новый формат иллюстраций, отличный от традиционного. То есть иллюстрации могли существовать в нем сами по себе, не были привязаны к тексту. Все организовал там Боря Алимов. Он был художественным редактором до того момента, пока не набил морду какому-то советскому функционеру. Его за это выгнали из Союза журналистов и с работы. После него журнал попал в руки Бориса Лаврова, который позвал меня, и мы заправляли там вдвоем, как Чапаев и Фурманов. И тут началась вакханалия, потому что все серьезные художники хотели печататься в журнале — не как иллюстраторы, а со своими работами. Впервые настоящие работы Кабакова, к примеру его «Муха» и др., были напечатаны в «Знание — сила». Целкова я буквально заставил одну работу для журнала нарисовать — все отказывался. Штейнберг был совершенно неспособен, но все же что-то сделал там. У Яковлева тоже там была самостоятельная работа. И если открыть журналы «Знание — сила» тех лет, все это можно там увидеть. Так что при советской власти первые работы многих известных художников были напечатаны в этом журнале. Когда в 1966 году пришел Соболев, он по приказу сверху стал развивать там эстетику иллюстрации, и это было уже менее интересно.

Наше художественное свободомыслие никак не было связано с борьбой с советской властью. Даже Рабин никогда не был политическим художником. На советскую власть никто не обращал внимания. Мы ее игнорировали. Мы занимались искусством, а не политикой. Большую роль в нашей жизни сыграли и чехи. В один прекрасный день поляки, а за ними и чехи обнаружили нас в Москве и стали писать о нас в газетах и журналах, а затем устраивать наши выставки у себя. К нам приезжали такие критики, как Халупецкий, общепризнанный искусствовед, и постепенно статьи стали появляться в журналах и газетах на Западе.

**Г. К.:** *Давайте опять вернемся немного назад. Почему же молодежь начала рисовать что-то совершенно иное в 1950-е годы?*

*Рабин сказал мне, что он начал делать что-то новое только после фестиваля 1957 года.*

**М. Г.:** И не только Рабин. Фестиваль был тем фактором, который поменял очень многое и повлиял на всех художников. Ведь на фестивальной выставке были представлены все тенденции современного искусства в мире, хотя далеко не в самых лучших образцах. Впрочем, я начал заниматься творчеством еще до фестиваля и, возможно, невпопад, когда это еще не было нужно. Я очень поздно понял, что быть первым невыгодно. Нужно делать как все и в нужное время. Моя проблема еще и в том, что я уехал очень рано и меня сразу вычеркнули из всех списков. Я-то занимался продвижением своих друзей на Западе, а они меня забыли, и я исчез из России, независимо от того, кто тут был первый. И только сейчас, после выставки на Ермолаевском, которая была в 2014 году, мое имя возвращается на свое место.

**Г. К.:** *А с Михаилом Чернышовым вы общались в те годы?*

**М. Г.:** В 1960-е годы Миша Чернышов занимался главным образом культуртрегерством. У него все время были новые репродукции, новые книги, новые альбомы. А впервые он выставился вместе с Рогинским и кем-то еще. На Большой Марьинской был какой-то клуб, и его директор разрешил там выставки целого ряда художников, включая и группу «Движение». Помню, как там ходил великий Королев, а Нусберг ему все непрерывно объяснял и показывал. Потом ее прикрыли, и кончилось, как всегда в СССР, ничем. Но посетило ее множество зрителей. И эти выставки очень важны, потому что сейчас у каждого из бывших кинетистов своя версия истории, и настоящую историю направления очень трудно восстановить.

Вот и со Злотниковым сейчас поднимается такая же мусть вокруг его имени. Злотников действительно существовал с очень ранних времен, сделал некоторое количество интересных работ под влиянием Мондриана, а также больших гротескных бытовых сцен, но быстро вышел из этого движения и занялся конвенциональной педагогической деятельностью. Нигде не принимал участия в выставках, сидел тихо. Его следующее появление на художественной сцене с декоративно-ташистскими абстракциями случилось намного позже, уже в 1980-е годы. А теперь благодаря, наверное, его ученикам, которые хвалят его на всех углах, оказывается, что он чуть ли не первая фигура нашего

времени. Я не против Злотникова, но не так это было, как пишут. И на все такие явления приходится откликаться, потому что каждый пишет историю по-своему. Иерархия нового русского искусства еще не построена, это предстоит сделать молодым искусствоведам.

Сентябрь 2016 г., Тель-Авив — Москва

# Попали под раздачу...

Борис Жутовский

*(Сначала мы смотрим на уже привычные фотографии молодого Жутовского на печально известной выставке в Манеже в декабре 1962 года: Хрущев, Ильичев и прочая братия... Тут как раз вскипает чайник, мы садимся за стол, делаем себе кофе и начинаем неспешный разговор.)*

**Георгий Кизевальтер:** *Так кто же снимал тогда в Манеже?*

**Борис Жутовский:** Это был фотокорреспондент «Правды» Николай Устинов. Когда он выходил на пенсию, мне удалось через друга из «Советского фото» выпросить у него отпечатки. Потом уже я их переснял и стал свои отпечатки раздавать всем желающим, поэтому все фотографии, которые появляются в печати, прошли через меня.

**Г. К.:** *Это снималось на втором этаже?*

**Б. Ж.:** Да, которого теперь нет и где была наша выставка... Белютин тогда побаивался, что ученики его слабоваты, и обратился ко мне как к одному из своих любимчиков с предложением выставить работы кого-то из моих друзей. А у меня в это время «эксгумировалась» дружба с Эрнстом Неизвестным, с которым я познакомился в 1956 году, когда после института поехал работать на Урал и там повстречал сначала его маму, писательницу и поэтессу Беллу Дижур, а потом и его самого. Я говорю: да, давайте позовем друзей. Таким образом, в выставке участвовали Эрнст Неизвестный, Юра Соболев, Юло Соостер, Володя Янкилевский и белютинская студия. Там было три зала: в одном — эта студия, в другом — Соболев, Соостер и Янкилевский и в третьем — Неизвестный. Понятно, что, когда все это закончилось, мы оказались без работы и в полном дерьме.

**Г. К.:** *Получилось так, что в общественном сознании того времени две выставки — экспозиция к 30-летию МОСХа и*

*белютинская — слились в одну и вместе с белютинским этажом заодно оказалась обругана и московская выставка, да?*

**Б. Ж.:** Конечно. Тут стоит начать с такой прелюдии. Белютинская студия каждое лето выезжала на пленэр. Причем выезжала, наняв пароход, который гонял по Волге и останавливался по нашему приказанию там, где мы хотели. В том году мы тоже отправились на пароходе, после чего устроили отчетную выставку — в том же флигеле на Большой Коммунистической, 9, где и занимались. А так как к тому времени мы обросли огромным числом корреспондентов и прочих знакомых, на выставку пришло несметное количество народа. На следующий день вся западная пресса писала о том, что в России есть абстрактное искусство...

**Г. К.:** *Это ноябрь 1962 года?*

**Б. Ж.:** Да, 26 ноября. И почти вся эта публика кинулась к Микояну, который в это время уговаривал Фиделя Кастро отпустить советские ракеты с Кубы. Карибский кризис. Микоян в недоумении звонит в Москву, там вызывают на ковер Поликарпова (был такой первостатейный подлюга, дрянь с чудовищной репутацией и биографией, заведующий отделом культуры ЦК, всем рубил головы, сейчас на Новодевичьем), но он ничего не знает. Выяснив обстоятельства, Поликарпов позвонил Белютину и предложил всем нам привезти свои картинки на выставку в Манеже. Кстати, уже на второй день нашей выставки приехали человек десять в серых костюмах и переписали всех авторов. Мы все поняли, тут же сняли выставку и разобрали по домам. На третий день приехали черные «Волги», чтобы забрать картины, а их уже не было! И вот вскоре Поликарпов предложил Белютину выставиться в Манеже. Мы собрались и решили, как дураки, что «приедет барин, барин нас рассудит»; решили выставляться. Ночь мы все это вешали, целую ночь. Нас было 14 человек, всем дали пропуск. А наутро предстали пред светлые очи; так все и произошло.

**Г. К.:** *Что за человек был Элий Белютин?*

**Б. Ж.:** Это был, безусловно, талантливый педагог. Тем более что окончил он пединститут. Это раз. Во-вторых, он был единственный в то время — ведь не с кем было сравнивать! И как педагог он был любопытен. Но как человек он был сумасшедшее чудовище. Капризный, вздорный, малопрятный в общении. Сам он жил вкусно,



потому что торговал графикой, картинами. Помню, как-то раз он открыл шкаф (роскошный шкаф XV века!) и достал оттуда толстую пачку рисунков из Дрезденской галереи.

**Г. К.:** *Откуда они у него?*

**Б. Ж.:** Думаю, ворованное. Вообще, по слухам, он брал все, хотя я этому и не верю. Скорее всего, он наменял эти рисунки, потому что это был его всегдашний заработок. А когда мы ему давали какие-то копейки за обучение, он говорил: «Уж мне эти ваши деньги!» Ведь что такое белютинская студия? Был такой комитет художников книги, графики и плаката, так называемый Горком. Создан он был в 1935 году, потому что имелось огромное количество внештатников, которых надо было как-то собрать. В общем, в Горкоме сделали тогда маленькую щель, через которую пытались выпустить пар. Председатель Горкома Евгений Курочкин, человек воевавший, очень благосклонно к этому относился. При комитете организовалась студия повышения квалификации — Белютин начал преподавать там с 1958 года. Официально это называлось «Курсы повышения квалификации при Горкоме художников книги, графики и плаката».

Потом он организовал свою студию и в Доме моделей трикотажа, и на Кузнецком. У него были три или четыре такие группы. Вот они все и ездили на пароходе. И это все живет до сих пор!

**Г. К.:** *В какой форме?*

**Б. Ж.:** Он существует как легенда! Кто-то из больших начальников сказал ему: «Что ты все это делаешь в Москве? Поезжай за город». Он купил дачу в Абрамцево, и там они стали царствовать и учиться. Буквально на прошлой неделе мне позвонила Рябишка<sup>28</sup> (была в Доме моделей трикотажных изделий такая художница) и рассказала, что они до сих пор на этой даче живут, рисуют и неистовствуют, потому что вроде бы откупили эту дачу у Молевой... Она сама жива и здорова и только что устроила «дар президенту» в виде Леонардо да Винчи и Кранаха! Это был грандиозный скандал. Легенда звучала так: когда они въехали в свою теперешнюю квартиру на Суворовском бульваре, под потолком они обнаружили какие-то схроны, где были спрятаны картины Леонардо да Винчи, Кранаха и т. п. И вот эту коллекцию она решила подарить президенту. Разумеется, президент якобы приезжал, но даже кофе не выпил... Молева — грандиозная мошенница и мифотворец. Когда она издала книжку про 1962 год в Манеже, я ее

почитал — сплошное вранье... Поэтому понятно, что никакой президент не приезжал и никакого подарка не было. Вот такая история. А для тех художников из студии Белютина дача была большой отдушиной в жизни.

**Г. К.:** *В какие годы вы занимались у Белютина?*

**Б. Ж.:** С 1957 по 1961 год.

**Г. К.:** *То, что вы все у него делали, называлось абстракцией?*

**Б. Ж.:** Нет, там было все: и пейзажи, и натюрморты...

**Г. К.:** *Но вы сами занялись тогда же абстракцией? Так сказать, сами по себе?*

**Б. Ж.:** Да, это приветствовалось. Хотя сам Белютин не говорил: делайте абстракцию. И ни одного из нас он никогда не пускал в мастерскую, которая якобы была. Первый раз я увидел, как и что он рисует, на пароходе. Он рисовал тушью, какая-то смятая бумага была, рисовал экспрессивно, но это не была абстракция: он рисовал людей, то есть это был фигуратив, а больше никто никогда ничего не видел.

**Г. К.:** *А разве на выставке в Манеже его работ не было?*

**Б. Ж.:** Нет, что вы! Он был гуру, а гуру должен оставаться таинственным. Много врать и напускать тумана...

**Г. К.:** *Формальный вопрос: когда вы окончили институт?*

**Б. Ж.:** Я окончил Полиграфический в 1956-м.

**Г. К.:** *В то время вы как-то ощущали «оттепельные» изменения в социуме? Чувствовался ли интерес к абстракции и другим «измам»? Или это проходило мимо вас?*

**Б. Ж.:** Ну конечно, чувствовали! Первая весна была прелестна. Мы устраивали выставки черт знает где, и мы не оглядывались, хотя после выставок директоров снимали! Сняли директора Дома кино, сняли директора Дома культуры на шоссе Энтузиастов, хотя туда приезжал Евтушенко, стоял крик и гам, но... И эта весна была для всего: раскрылось кино, зарождались новые театры, пошла новая литература — все рвались порадоваться! Возникло немалое число художественных групп. Как говорил Костя Рудницкий, «настало время делать искусство шайками»! Появляются команды Белютина, Оскара Рабина, кинетистов с Лёвой Нусберггом, ну и немалое количество одиночек вроде Краснопевцева, Шварцмана и т. п. Горком устраивал выставки живописи, графики, книги, плаката — у меня есть материалы 1961 года — написано: «первая выставка», обсуждение; все рвались, и

всем хотелось, и все выставлялись сломя голову, не оглядываясь. Я помню, как на выставку в доме Герцена на Пушкинской пришел старик Алпатов! У меня есть фотография, где выставку открывал Борис Слуцкий. Все это было до 1962 года. Это была весна — робкая, но весна по сравнению со всем тем, что было до этого. А раньше я много путешествовал. Куда бы я ни ехал в те годы, я должен был получить разрешение, а приехав на место, его предъявить. Будь то Карелия, или Саяны, или Памир...

Так что «весна» была истерической — так всем хотелось свободы. И все закончилось в конце 1962 года. Почему, в чем было дело? Я много раз задавал себе этот вопрос... мосховская девятка — Андронов, Никонов и т. д. — рвалась к власти. Реформы и перемены в нашем сознании означали только одно: захватить власть. Другой формы существования мы не представляли (мы же сталинские люди!). Эта девятка рвалась к власти в Союзе художников, и выставка к 30-летию МОСХа была замыслена держащими стариками для того, чтобы дискредитировать эту команду. И привезли для этого Хрущева. Я помню, после того как меня четырежды облили говном, я вышел покурить в маленький коридор между тремя залами. В это время Хрущев — после Белютина — перешел в зал, где были Соостер, Янкилевский и Соболев. Там он уперся в Соостера и привычно запел: «Да вас всех сажать надо!» А Юло ему отвечает: «А я уже сидел семь лет». И Хрущев быстро оттуда ретировался.

Я стою себе, курю. В это время из зала выходят Серов и Преображенский, который как бы «вел экскурсию». Они посмотрели на меня как на пустое место, после чего Серов обнял Преображенского и сказал: «Как здорово мы все это сделали!» Я даже папиросу уронил... Им хотелось все вернуть в прежнее состояние: свои льготы, свою власть... Вот в чем было дело. А мы просто случайно попали под колеса этой машины, под разборку. Это было случайное совпадение многих обстоятельств вследствие того, что мы невпопад устроили выставку, корреспонденты подняли шумер, Поликарпов взбесился, потому что не знал, что делать, и т. д.

Никоновцам, висевшим внизу, в основной экспозиции, тоже досталось. Там же стояли скульптуры Неизвестного, потому что он был членом союза (у нас был еще один член союза — Леонид

Рабичев). Так что смысл этой акции состоял в том, что старикам надо было разгромить новых претендентов на власть, и тогда это удалось.

**Г. К.:** *А вы когда вступили в МОСХ?*

**Б. Ж.:** В 1969-м, как художник книги. Бюрократия требует своего, а без членства в союзе жизнь была совсем тоскливая.

**Г. К.:** *Как складывалась жизнь после Манежа: вы продолжали что-то делать для себя в условиях отсутствия выставок?*

**Б. Ж.:** Конечно! Три большие программные картины у меня потом купило семейство шоколадного короля из Кельна, Людвига. Они представлены в начале коллекции русского искусства, где Володя Янкилевский, Эдик Штейнберг и я.

**Г. К.:** *Любопытно: кем вы себя считали в те годы: официальным художником, неофициальным художником или просто художником?*

**Б. Ж.:** Ну, наверное, просто художником. Ведь что такое неофициальный художник? Это значит встать в конфронтацию с властями предрежащими. И все. А это скучно.

**Г. К.:** *Вы интересовались в те годы западным искусством?*

**Б. Ж.:** А как же!

**Г. К.:** *И кем конкретно?*

**Б. Ж.:** Первым, в кого я был влюблен, был Матисс. Потом Клее. Потом очень короткое время Сальвадор Дали. Дальше очень долго был влюблен в Пикассо.

**Г. К.:** *И где вы находили о них информацию?*

**Б. Ж.:** Все приносили картиночки... Меня же выгнали из художественной школы за то, что я принес маленькую книжечку о Модильяни. Для нас эти книжечки были полным откровением, при том что мы не понимали, откуда, как и что. Но это нас ужасно привлекало, и каждый носил такие книжечки и картиночки, напечатанные в 1910–1920-е годы. Позже появились и современные книги, привезенные в подарок. Как правило, эти корреспонденты, бравшие наши работы, денег нам не платили, а привозили потом две-три монографии. А пока мы учились, конечно, кто-то знал больше, кто-то меньше; у кого-то родители были художники, и это имело значение.

**Г. К.:** *А Полиграф относился к либеральным заведениям?*

**Б. Ж.:** Конечно! Как нам говорили преподаватели: «Мы вас учим вкусу. А мастерство вы должны потом наработать сами». Вообще основная наша проблема заключалась в образовании и воспитании.

Уходило дикое количество лет на то, чтобы поумнеть и понять, что и как в этом мире устроено.

**Г. К.:** *Кто в те годы оказал на вас наибольшее влияние?*

**Б. Ж.:** Конечно, Белютин и Дмитрий Иванович Архангельский, художник из Симбирска (Ульяновска). Он также был учителем Аркадия Пластова. В музее в Ульяновске на сегодняшний день есть два этажа его акварелей и улица, названная его именем. Но умер он под Москвой, в Удельной, куда зарылся с семьей на много лет.

Отмечу, что Белютин был педагог, а Архангельский — Учитель. Это разные вещи.

**Г. К.:** *Какие связи и знакомства к моменту Манежной выставки оказались наиболее важны?*

**Б. Ж.:** Ну, с Юрой Соболевым мы учились вместе в институте. Когда возникла ситуация с выставкой, я пригласил Юру, а он очень сильно дружил в то время с Юло Соостером. А Соостер обитал в драной мастерской где-то на Серпуховке вместе с Кабаковым. Так, собственно, и возникла вся компания, или «группа»: Эрнст Неизвестный, Юра Соболев, Юло Соостер, Володя Янкилевский, я, и еще был Толя Брусилковский. Но он организовал потом какуюто выставку в Италии в галерее Il Segno, если не ошибаюсь, а когда мы стали спрашивать его о наших работах, он сказал, что ему их не вернули. Позже выяснилось, что он их продал, а деньги зажал. И мы его из приятелей выгнали, что называется.

**Г. К.:** *Как же организовывались эти загадочные выставки на Западе в 1960-е годы?*

**Б. Ж.:** Работы понемногу вывозили дипломаты, журналисты. Тогда вокруг нас вращалось огромное количество журналистов. После 1962 года моя мастерская просто не закрывалась, потому что всем было интересно, что же это за художник. Я недавно подумал, что все это было наследием жизни при Сталине, при его системе: если на него закричал вождь, значит, он состоятелен, достоин, на него надо пойти посмотреть. Хотя я в то время был только начинающим художником. Приходил Костаки, какие-то мидовские ребята: всем было любопытно.

**Г. К.:** *И вы бывали у Костаки?*

**Б. Ж.:** Конечно. Ну, его биография достаточно известна: шофер и завхоз канадского посольства. И вдруг на него сваливается все наше наследие. Например, Валентин Воробьев устроил ему огромную

коллекцию Ольги Розановой — за копейки! А таких примеров полно; он платил везде копейки...

**Г. К.:** ...потому что никому это не было нужно...

**Б. Ж.:** ...и так он собрал хорошую коллекцию. ...Вот я часто об этом думаю: как, каким образом на гребне политики, литературы, искусства иногда оказываются люди, которые до этого были как бы ничем? Например, нынешний папа римский Франциск был когда-то вышибалой в баре. Шофер, собравший коллекцию авангарда, — это в том же ключе, это «нормально». Или ефрейтор, руководящий страной. Все в русле неутихающего тщеславия...

Или вот такая история. Я много лет работал в издательстве «Молодая гвардия». Меня там любили. И вот смотрю, ходит по коридору какой-то несчастный, серенький человечек. Разговорились... «Вот, приехал я из Тбилиси, не знаю, как тут жить, что делать?» Я вспомнил про свободную комнату у сына главного художника, позвонил, порекомендовал этого парня. Это оказался Саша Глезер, который устроил нам в 1967 году первую выставку в Тбилиси. Был и каталог издан. И вот Саша вился, вился вокруг нас, но все наши — что Соболев, что Соостер, что Неизвестный — люди с большим самомнением, не подступишься. И тогда он перебазировался к Рабину и начал всех упрашивать дарить ему картинку. У меня он тоже выпросил одну картинку, дал пять рублей и сказал, что придет еще. Когда пришел, я почему-то решил не открывать ему. Тогда он стал ковырять в замке своим ключом, пытаюсь открыть дверь мастерской. К счастью, не открыл... В общем, не очень приличный был человек<sup>29</sup>.

Приличными людьми были Краснопевцев, Шварцман — люди с достоинством по жизни.

**Г. К.:** А они тоже ходили к Белютину?

**Б. Ж.:** Нет. Шварцман приходил два раза к Белютину и предлагал ему тоже вести занятия. Но для Белютина это было неприемлемо. Помню, как-то раз на пароход к нам подсели три известных художника, так Белютин с каждым днем свирепел все больше, и в конце концов они сошли. Он был очень ревнив.

Вообще, оглядываясь назад, вижу, что во всех этих обстоятельствах было мало чего приличного. Были азарт, желание славы, успеха в жизни, а поскольку мы все были неопытны, все это носило, я бы сказал, хамский характер. Не думаю, что я был чем-то

лучше. Хотя для меня успех в жизни стал потом менее важен; мне важно самосовершенствование. Это очень важно. Успех в жизни — вещь случайная и преходящая. Успеха хотели все, но никто не понимал, что сначала надо обсудить цену этого успеха. А самосовершенствование... Как говорится, кто виноват, что ты ничего не делаешь? Подойди к зеркалу, посмотри! Нельзя предавать друзей — это стыдно. Хотя сейчас я стал снисходительнее, я понимаю, что у нас все, как у людей... Вот, Володя Янкилевский написал в воспоминаниях, что в Манеже на самом деле было два человека: он и Эрнст Неизвестный... Хотя как раз два человека — Янкилевский и Юра Соболев — оказались тогда «обойденными» вниманием Хрущева... Володя старательно делает себе биографию. Вероятно, он полагает, что ни фотографий, ни записей, ни других воспоминаний нет и не было. И потом, чем гордиться-то? А у него совершенно неумное тщеславие, заставившее его перессориться со всеми, включая добрейшего Эдика Штейнберга.

**Г. К.:** *Как на самом деле наши власти реагировали на организацию выставок наших художников на Западе?*

**Б. Ж.:** Ну, например, вот 1965 год. Мы получаем открытки с таким текстом:

«Уважаемый тов. Жутовский! Просим Вас принять участие в совещании, которое будет проводиться замминистра культуры СССР Кузнецовым 25 ноября 1965 года в 11 ч. по адресу: ул. Куйбышева, 10».

Эти бумажки получили все: Нусберг, Рабин и все прочие, свыше 20 человек. Назревало грандиозное событие, и мы решили собраться и подготовиться. Если не ошибаюсь, собрание проходило в мастерской Вити Пивоварова. Мы все притащили вырезки из газет, перевели их (как правило, мы имели дело с зарубежными компартиями (Италии, Франции, Чехословакии, Польши и т. п.) и тщательно подготовились.

Совещание вел не Кузнецов, а Попов — плохой человек, выгнанный из ЦК андроповской командой (Бовин и Ко), которая его не приняла, и тогда он стал замминистра культуры. Он начал нас ругать и поносить. Но нам еще раньше стало страшно, поэтому мы тщательнейшим образом подготовились, и на каждое его обвинение кто-нибудь вставал и зачитывал ему выдержки из газет. Попов обращался к своим референтам, стоявшим тут же, но они ничего не подготовили и не знали. Ловкий Нусберг сидел рядом с ним в

президиуме и что-то ему нашептывал. И когда Попов понял, что нас не за что схватить, он сказал: «Хорошо, ребята, скоро мы будем праздновать 50-летие Октябрьской революции. Как вы готовитесь к юбилею?» Мы об этом, естественно, не думали и не готовились. Тогда все время молчавший Юло Соостер встал и произнес королевскую фразу: «Ну что тут можно сказать? Когда нас не зовут в буднички, какой тут может быть общий праздник?»

Вот такая была история, и это был единственный случай, когда мы все собрались вместе.

**Г. К.:** *И что конкретно вам инкриминировалось?*

**Б. Ж.:** К этому времени о нас было уже опубликовано большое количество материалов в западной прессе. И они спрашивали: как это попадает на Запад, почему там, а не здесь? Власти надо было как-то реагировать на эти публикации...

У меня сохранилось много писем и вырезок той поры. Был, например, такой чех Душан Конечны, и вот его письмо от 9 января 1964 года, где он пишет о подготовке статьи о московских молодых художниках для журнала «Светова литература». Там освещались Неизвестный, Брусиловский, Янкилевский, Соболев, Соостер и Жутовский, но он просил меня прислать фотоотпечатки или оттиски графики, потому что в журнале не было мелованной бумаги и живопись не воспроизводилась. Однако он обещал воспроизвести мою живопись в книге, где будет мелованная бумага.

Или вот письмо итальянских коммунистов, устроивших выставку в Акуиле, центре провинции Аbruццо, городе, поврежденном землетрясением 2009 года. Там была одна моя работа, и я получил за нее медаль, и вот об этом письмо.

Вот плакат польской выставки «Злота грона» 1965 года. Тоже была медаль, где-то болтается.

Еще одна польская выставка — «Пратц» 1966 года. Участники: Брусиловский, Гробман, Янкилевский, Кабаков, Кропивницкий, Кропивницкая, Мастеркова, Неизвестный, Немухин, Плавинский, Рабин, Смирнов, Соболев, Соостер, Вертанов, Жутовский.

«Культурная жизнь», Польша, 13 января 1967 года. Realta Sovietica, октябрь 1965 года.

Каталог выставки живописи и графики из коллекции Александра Глезера. СХ Грузинской ССР, Тбилиси, 1967. Живопись: В. Вейсберг,



Н. Вечтомов, Г. Григорян, В. Калинин, Д. Краснопевцев, Л. Кропивницкий, Л. Мастеркова, В. Немухин, О. Потапова, О. Рабин, Н. Северцева, Дж. Хуцишвили, Э. Штейнберг, Л. Гудиашвили, А. Брусиловский, Б. Жутовский, А. Зверев, В. Кропивницкая, Е. Кропивницкий, З. Нижерадзе, Э. Неизвестный. И это только малая часть архива...

А вот еще один интересный документ. Во времена выставки в Манеже, когда все это произошло, полагалось писать покаянные письма в ЦК КПСС о том, что мы хорошие советские люди, совсем не такие, как вы о нас думаете, и т. п. А поскольку из всей нашей команды наиболее политически подкованной и ангажированной считалась моя жена, работавшая в АПН, Белютин попросил ее составить такое письмо в ЦК. И вот у меня есть черновик этого коллективного письма. Вначале стоят инициалы всех подписантов, раскрытых позднее, при печати письма. Тут все-все-все. Так что на моей памяти есть два уникальных события тех лет, когда мы пытались как-то объясниться с властью. Мило, наивно, но для меня их прелесть состоит в том, что ребята от страха тогда собрались в кучу, а после этого все расползлись и разбрелись. Все стали полувраги и полунеприятелями.

**Г. К.:** *Однако в 1950–1960-е годы художники были несравненно ближе друг к другу, чем в 1980-е, не правда ли?*

**Б. Ж.:** Конечно! Пока не пришла слава, мы все были вместе. А как она пришла, все кинулись по своим углам.

Июль 2016 г., Москва

# Несколько строк об истории советского джаза — от Валентина Парнаха до «Синей птицы»

Михаил Кулль

Казалось бы, какое отношение имеет джаз к советскому изобразительному искусству, тем более 50–60-х годов прошлого века? Ан нет, имеет, и достаточно серьезное.

Начнем с того, что джаз как вид музыкального искусства насчитывает немногим более чем столетнюю историю. XX век, на заре которого зазвучали первые такты новой музыки, превратил ограниченное буквально несколькими городами Америки музыкальное направление в достояние всего мира. Джаз достиг и берегов Советского Союза, хоть и с 20–30-летним отставанием от Европы. Но джаз в СССР был и постепенно развивался. Еще немного — и можно будет говорить о вековой истории советско-российского джаза, отсчитываемой от первого концерта джаз-бэнда Валентина Парнаха, состоявшегося в Москве 1 октября 1922 года.

Нет нужды вновь говорить об идеологических рамках, запретах, ограничениях, сдерживавших рост и развитие этого вида искусства, считавшегося одним из рычагов буржуазного влияния на умы и чувства советских людей, прежде всего молодежи, якобы легче остальных поддающейся «тлетворному влиянию Запада». Довоенный джаз был явлением развлекательным, и возможность исполнения музыки, имеющей какое-то отношение к джазу, принадлежала государственным ансамблям и оркестрам, подчинявшимся главенствующей идеологии. Только послевоенный дух свободы, и музыкальной в том числе, привезенный вернувшимися домой из покоренной Европы военными дал некоторый толчок развитию отдельных явлений культуры. Но наиболее революционным в истории

советского джаза был конец 1950-х годов. Бурно вырос интерес к нему в связи с Фестивалем молодежи и студентов 1957 года. Уже за несколько лет до этого стали появляться и завоевывать внимание интересующейся аудиторией небольшие ансамбли, игравшие популярную танцевальную музыку с элементами импровизации. Уже заработали «мои (и не только мои) университеты» — джазовые программы «Голоса Америки», уже стали появляться и «запиливать до дыр» фирменные долгоиграющие пластинки, которые уже можно было переписывать на магнитофоны и слушать столько, сколько потребуется, и списывать интересные соло, и учиться играть «как они». Ставшие невероятно популярными и сравнительно доступными магнитофоны<sup>30</sup> позволяли записывать с эфира прорывавшуюся через заслон «глушилок» и атмосферных помех музыку напрямую. Уже состоялись гастроли вполне джазовых коллективов из «стран народной демократии». А уж живой контакт с настоящими, хотя и не находящимися в самом авангарде тогдашнего джаза музыкантами и составами во время фестиваля стал настоящим детонатором взрыва интереса к джазу не как к увеселительно-танцевальному или песенно-эстрадному явлению, а как к свободному, импровизационному творчеству, вырывающемуся за колючую проволоку идеологических догм и за рамки масс-культуры.

По сути, в сравнительно короткий период после фестиваля 1957 года произошло рождение современного советского джаза, колыбелями которого были крупные города Союза, прежде всего Москва, Ленинград и прибалтийские столицы. Музыканты, профессиональные и любители, тогда впервые услышав музыку, рождаемую сиюмоментно, в процессе общения и сотворчества музыкантов, свободную от множества условностей и оговорок, прониклись желанием делать то же самое: собираться вместе и играть джаз, самовыражаться, давать выход накопившимся желаниям играть то и так, как это уже делал весь джазовый мир. Но для этого требовалась сцена и слушатели, без которых джаз — не джаз, а музыка — не музыка. Позволю себе высказать мысль, что нечто похожее, разве что без катализатора в виде Фестиваля молодежи, в какой-то мере коснулось и других видов искусства. В том числе и изобразительного. Несомненно, свою роль в дальнейшем сыграли и некоторые идеологические перемены периода «оттепели» 1960-х, позволившие

людям искусства вдохнуть первый глоток свободы творчества. Этого было достаточно для первой серьезной брешки в монолитной до того стене «соцреализма» как в литературе, так и в изобразительном искусстве и музыке.

Интерес к джазовому исполнительству требовал выхода, прежде всего места для совместного музицирования, и соответствующей аудитории. Так появились в Москве и Ленинграде первые джаз-клубы, уютившиеся в помещениях, мало приспособленных для музыкально-клубной деятельности, но впервые давшие возможность общения и исполнителям, и немногочисленным слушателям, объединенным общим интересом. Джаз — не массовый, звучавший с эстрады и тиражируемых грампластинок, как это посчастливилось ему в предвоенное десятилетие, — начал неуклонно развиваться, подпитываемый слабым ручейком просачивающейся по радио и с редких фирменных «дисков» информации. Первый в Москве джаз-клуб «На Раушской», возглавляемый Алексеем Баташевым, был открыт в 1960 году. Вскоре появились новые места-«прибежища» бездомных, чаще самодеятельных, джазистов и многочисленных поклонников этой музыки, — джазовые молодежные кафе. Усилиями комсомольских организаций и примкнувших к ним энтузиастов в 1961 году были открыты первые в Москве «молодежные кафе», по сути своей — джазовые клубы. Это были кафе «Молодежное» и «Аэлита», ставшие под патронатом горкома комсомола и прочих организаций самым первым шагом в «организации новых форм досуга молодежи», как это называлось в официальных документах того времени. Чуть позже появились «Синяя птица», «Романтики» и другие, а также ряд кафе в Ленинграде.

А когда появилась сцена, с которой звучала главным образом джазовая музыка, появилось и желание организовать некий первый смотр сил. И к концу лета — началу осени 1962 года идея организации в Москве джаз-фестиваля начала овладевать массами. Выбор места проведения пал на кафе «Молодежное», КМ, где можно было разместить сто или чуть более слушателей и популярность которого была невероятно высокой, в том числе и у ряда деятелей культуры, которые могли бы сказать свое слово в поддержку будущего фестиваля. В числе лауреатов этого фестиваля были уже хорошо известные в Москве и за ее пределами музыканты, еще не бывшие

профессиональными, такие как Алексей Козлов, Валерий Буланов, Герман Лукьянов, Андрей Товмосян, Андрей Егоров.

Джазовая жизнь в Москве в период существования первого джаз-клуба и первых джазовых кафе (1960–1965 годы) была крайне активной и непрерывающейся. С количественным и качественным ростом. И несмотря на примерно двадцатилетнее отставание от американского джаза, уже ушедшего далеко вперед от бибопа 1940-х годов — музыки Паркера — Гиллеспи — Пауэлла — Монка, именно боп, обогащенный последующими стилистическими достижениями, стал школой целого поколения джазменов 1960-х годов. И ученики оказались достойными своих учителей. Свидетельство тому — успешное выступление первых московских ансамблей с участием Николая Громина, Вадима Сакуна, Андрея Товмосяна, Георгия Гараняна, Валерия Буланова и других на международных фестивалях в Варшаве и Праге в 1962 и 1965 годах.

Уже с первых дней работы молодежных кафе неперенными их посетителями и даже уважаемыми гостями были многочисленные художники, артисты, фотографы, поэты, архитекторы, но не только потому, что они так уж искренне любили джаз. Скорее потому, что дух свободы, независимости от репертуарного диктата, дух импровизации и непредсказуемости, возможность совершенно новой формы общения и музыкального творчества, практически не сковываемого никакими рамками, финансовыми и тем более идеологическими, были тем, чего в своей жизни и профессиональной деятельности они были в значительной степени лишены.

С годами московский современный джаз плодотворно развивался. Развитию способствовали царивший на скромных сценах кафе соревновательный дух, атмосфера роста, обмена и — благожелательности. Мне представляется, что существование клубной (точнее, «кафейной») джазовой сцены в Москве в течение 1960–1965 годов стало настоящей школой высшего джазового мастерства, и потому «московские фестивали шестидесятых» можно назвать отчетом, успешно засвидетельствовавшим возмужание и достижение нового джазового уровня московским джазом в целом и многими музыкантами и коллективами в частности.

«Синяя птица», также открытая усилиями партийно-комсомольских органов Свердловского района Москвы как джазовое

кафе 4 сентября 1964 года, изначально оказалась гораздо более демократичным местом<sup>31</sup>, чем КМ и даже «Аэлита», но в отличие от них в первые годы работы (до 1968 года) СП, как мне кажется, не была местом, которое облюбовали бы какие-то представители творческой элиты. Основными посетителями, если не считать коллективы, снимавшие кафе для проведения вечера, были джазмены и любители джаза, самые разнообразные, потому что никаких стилистических предпочтений в звучащей музыке не отдавалось. Заменить на сцене музыкантов постоянных составов в КМ или поиграть с ними другим желающим в джеме порой бывало затруднительно. В «Птичке» же в течение почти трех лет основным составом был мой квартет с саксофонистом Игорем Иткиным, не звезды первой московской величины, хотя были вполне известными в Москве джазменами. А расположение кафе в достаточно скромном месте и непритязательность обстановки были на руку музыкантам, желающим поиграть, и после начала вечера, как правило, начинался безудержный джем. Тем не менее представители «творческой интеллигенции» не обделяли «Синюю птицу» своим вниманием.

А с 1968 года в истории «Синей птицы» началась новая страница, вписанная в историю московского изобразительного искусства. Хотя джазовый дух оставался в стенах кафе, порой меняя стилистические рамки, в какой-то степени стал постепенно утрачиваться стихийно джазовый характер молодежного кафе. Постепенно сцена уступалась организованным, почти концертным выступлениям некоторых московских составов, потом джаз-року. И начиная с осени 1967 года кафе стало предоставлять свои стены для выставок произведений многочисленных художников-нонконформистов, лучших представителей «левого искусства», что составляет одну из замечательных страниц истории «Синей птицы». «Большой застой», начавший отсчет с октября 1964 года, с замены «дорогого Н. С. Хрущева» на нового генсека, «дорогого Леонида Ильича», тем не менее уже не мог сдержать могучий творческий импульс людей «новой богемы». И двери кафе, распахнутые для непризнаваемых художников, порой становились для них первой возможностью познакомить публику со своим творчеством.

В 1970 году в связи с переподчинением райкома ВЛКСМ прекратил свою деятельность совет кафе. Однако в еще

функционирующей «Синей птице» вплоть до закрытия кафе в 1972 году «в связи с капитальным ремонтом дома» продолжал звучать джаз, проводились встречи и выставки художников, ставших в недалеком будущем признанными и знаменитыми.

2016 г., Йехуд, Израиль

# Мы использовали дырки системы

Алексей Любимов

**Георгий Кизевальтер:** *Как вы сейчас оцениваете развитие советской музыки в 1950–1960-е годы в целом?*

**Алексей Любимов:** Наши оценки всегда зависят от целей, которые мы перед собой ставим. Если говорить об актуальных потребностях нарождающегося авангарда как движения сопротивления режиму, ищущего новые несоветские формулы и культурные ходы, это одно. Если думать о результатах, имеющих значение сегодня, то это уже другое. Понятие авангарда уже пересмотрено и обросло новыми значениями и коннотациями, и далеко не позитивными оценками. Сперва авангард противопоставлялся идеологическому (соцреалистическому) мейнстриму, а потом внутри авангарда стали возникать свои противопоставления, особенно в начале 1970-х, когда выявились совсем иные понятия и течения, уже противодействовавшие авангардному мирозерцанию.

Однако в 1960-е годы всех ищущих новые пути объединяло одно — это неприятие существующих догм, неприятие режима и любых идейных позиций и лакействующих людей, с ним связанных.

**Г. К.:** *То есть вы считаете, что основная причина появления авангарда в музыке была политической и крылась в идеологическом расколе с режимом?*

**А. Л.:** Нет, хотя политической она была тоже. Авангард появился также и на Западе, только раньше, и там он был сильнее, почему и способствовал возникновению авангарда у нас. Там он был продолжением самых радикальных (додекафонных и т. п.) направлений довоенной европейской музыки. Впрочем, самими творцами этой додекафонной музыки — Шёнбергом и Веберном — это направление позиционировалось как продолжение традиций, и никакого внутреннего радикализма в их позиции не было, как и не было оппозиции к миру. А вот послевоенный авангард в лице Булеза и



Штокхаузена сразу использовал временные позиции Мессиана как отца движения, и это уже было отторжение всех классических возможностей, сбрасывание их с корабля современности.

**Г. К.:** *Хорошо, а у нас в 1950-е годы разве не возникало ничего похожего?*

**А. Л.:** Практически ничего. Если что и появлялось, то совершенно подпольно. Была только фигура Галины Уствольской, которую мы узнали лишь в 1970-е и которая уже в конце 1940-х и в 1950-е писала абсолютно радикальные сочинения. Но в то время их даже нельзя было никому показать! Скажем, в конце 1950-х она показала «Большой дуэт» Ростроповичу; тот испугался и сказал: «Если я это исполню, и вас, и меня арестуют!» Он сам мне об этом рассказывал, и он исполнил все же это сочинение, но только в 1997 или 1999 году, то есть через 40 лет.

Уствольская была одной из самых одиноких фигур в Ленинграде. А в Москве такой фигурой был Андрей Волконский. Он моложе ее намного, но на людях он появился гораздо раньше, и первые его выступления воспринимались сначала очень позитивно. Шел 1955 год, когда Союз композиторов взял его, изгнанного из Московской консерватории за несдачу экзаменов, «на перевоспитание» и принял в союз. Приручить его удалось лишь на год-два, потому что в 1956 году он выдал первое додекафонное сочинение — небольшой цикл пьес для фортепиано *Musica stricta*; правда, Юдина его исполнила только в 1961 году<sup>32</sup>. Далее была «Сюита зеркал» на текст Гарсиа Лорки (1959), это сочинение произвело революцию в умах более молодых композиторов.

В целом развитие шло очень бурно. Но лишь в очень маленьком сегменте этой советской музыки, представленном самыми ищущими и радикально настроенными композиторами как по отношению к застоявшемуся соцреализму, так и ко всему музыкальному быту, оказавшемуся абсолютно академическим. В исполнительстве имелись крупные фигуры, но они были ориентированы на классику. А у авангардных композиторов исполнителей не было, за исключением отдельных фигур: Юдина, Ведерников, Рождественский (немного), Блажков — сперва в Киеве, потом в Ленинграде, где он был ассистентом Мравинского. На них опирались все 1960-е годы. Я вошел в состав в 1967–1968 годах, когда окончил консерваторию.

Так что в 1950-е можно назвать единицы — уже упомянутые Уствольская и Волконский, а все остальные — это 1960-е годы: московская троица (Шнитке — Денисов — Губайдулина), в Киеве — Грабовский, Сильвестров, в Таллине — Пярт и Синк. В 1950-е все они были робкими детьми наследия Шостаковича и Прокофьева, пытавшимися что-то сказать в сторону Бартока, Хиндемита, Стравинского. Эти основные фигуры с конца 1950-х не запрещались и особенно не критиковались. Знаковая книга Шнеерсона «О музыке живой и мертвой», вышедшая в 1960 году, представила всю западную музыку как порождение загнивающего капиталистического общества; в то же время композиторы рассматривались дифференцированно: кого-то слегка хвалили, кого-то уничтожали.

**Г. К.:** *Какие наиболее важные композиторы и центры новой музыки появились в 1960-е годы?*

**А. Л.:** Я бы сказал, это Пярт, Волконский, Сильвестров. Денисов чуть позже, он шел от Волконского, от его центральных вещей *Musica stricta* и «Сюита зеркал». В это время проникала уже информация с Запада; стало развиваться паломничество на «Варшавскую осень» — этот фестиваль современной музыки, существовавший с 1958 года, расцвел тогда самым пышным цветом.

**Г. К.:** *Значит, музыканты легко могли поехать на этот фестиваль?*

**А. Л.:** В Польшу съездить особых препятствий не было. Конечно, путевки и визы в соцстраны было достать трудно. Но по линии Союза композиторов обмена поощрялись. Так что музыканты и прежде всего композиторы могли находить источники информации и общаться... Что касается центров, то в Москве имелась студия электронной музыки.

**Г. К.:** *Мне казалось, что она возникла позже, в 1966 или 1967 году.*

**А. Л.:** Дело в том, что электромузыкальный инструмент АНС был создан инженером Е. Мурзиным в Музее Скрябина в 1950-е годы, а студия электронной музыки была одним из помещений в этом музее. Позже она отъединилась и получила свой маленький зал с полусферой в подвале музея. Но общение композиторов вокруг АНС и интерес к цветомузыке и другим идеям Скрябина возникли гораздо раньше, в самом конце 1950-х годов. АНС был первым синтезатором, основанным на идее рисованного звука, на трансформации линейных фигур и пятен в звуки. Также он переводил звуки в графическое

изображение. В 1960-е годы студия понемногу начала функционировать, и в 1967–1969 годах на АНС были созданы первые композиции Денисова, Шнитке, а чуть позже Губайдулиной, Рабиновича, Немтина, Крейчи...

*Г. К.: Помимо этой студии были ли какие-то места, где часто исполнялась авангардная и неизвестная музыка XX века?*

*А. Л.:* Конечно, это не официальные филармонические залы, а разные НИИ — Институт атомной энергии им. Курчатова, Институт ядерных исследований в Дубне; далее, Союзы композиторов в Ленинграде и Москве, Ереване, Киеве, Таллине, Риге; чуть позже — Академгородок в Новосибирске. Ученым не запрещалось устраивать вечера знакомства с искусством, типа «физиков-лириков» и тому подобных параллелей, потому что это было время поисков смежных идей, смежных направлений в науке и музыке. Поэтому они приглашали исполнителей. В Курчатовском дважды была Юдина, были и другие музыканты.

В 1960-е годы в связи с приездом Стравинского<sup>33</sup> и Булеза<sup>34</sup> организовывались встречи с любителями музыки, а в 1965 году образовался Московский молодежный музыкальный клуб<sup>35</sup> Григория Фрида при Доме композиторов. Там не было официальной программы, но темы вечеров все знали — тогда работало сарафанное радио, и набегало много молодежи: шли жаркие дискуссии, проигрывались записи и было живое исполнение.

*Г. К.: Среди «официальных» композиторов у нас не было никаких интересных имен?*

*А. Л.:* Очевидно, мы имеем в виду тех композиторов, которые были достаточно левыми, но либо исполняли какие-то официальные функции, либо были официальными глашатаями современной музыки в СССР. Такими фигурами в поэзии были Евтушенко или Вознесенский, а в музыке — Щедрин и Эшпай, умеренно современные композиторы, которые пытались на фоне соцреализма остальных захватить что-то из разрешенных западных направлений: фольклоризма в лице Бартока или Стравинского, неоклассицизма в лице Хиндемита, то есть того, что вписывалось в парадигму тем, охватываемых соцреалистической музыкой. К ним одно время принадлежали Буцко, Каретников — потом он ушел в тень; в Киеве — Скорик. В Ленинграде — Банщиков, Слонимский. В Армении можно

вспомнить Бабаджаняна, Мирзояна. В Эстонии — Тамберга, Тубина, Ряэтса. У них была уже не серо-пыльная музыка, потому что она нарушала неписанные соцреалистические законы, но и не радикально-авангардная.

*Г. К.: Интересно, а как тогда выживали леворадикальные композиторы?*

*А. Л.:* Они выживали за счет двух вещей: случайного преподавания, за которое платили мало, и музыки для кино. Режиссеры присматривали композиторов, которые наиболее ярко отразят в музыке темы фильмов, и сразу подхватывали тех, кто подходил. И Денисов, и Шнитке, и Артемьев, и даже Волконский очень часто писали для радикальных фильмов трудных режиссеров. Кроме того, были документальные фильмы, мультфильмы, они меньше контролировались и легче озвучивались. К примеру, режиссер Андрей Хржановский чуть ли не 30 лет сотрудничал со Шнитке, а позже с Мартыновым, так же как Артемьев озвучивал Тарковского, а потом и Михалкова.

*Г. К.: Если говорить о левых композиторах в СССР в те годы, можно ли сказать, что они были действительно оригинальны или же их музыка шла по пятам западной, повторяла и имитировала?*

*А. Л.:* Скорее, второе. Я считаю, что на первых порах их музыка очень сильно шла по пятам западной. Композиторы изучали техники и новые эстетики, следовали практически всем течениям и стилям с ориентацией на Францию, Германию, Польшу. Ранний период у Волконского продолжался вплоть до его отъезда — я считаю, что он не был оригинальным композитором, весь под влиянием разных течений и композиторов, сначала Веберна, потом Булеза, потом Ксенакиса; оригинальность его по сравнению с западной музыкой заключалась, быть может, в большей протяженности и экспрессивности. Но насколько здесь его фигура была значима, настолько она потерялась на Западе — именно в силу того, что в нем оказалось мало самостоятельности.

Сильвестров в 1960-е годы оказался не только одним из наиболее ярких композиторов, но и сумел в этих западных техниках сказать что-то свое, в силу чего он в середине 1960-х получил две серьезные премии за свои сонористические и отчасти алеаторические сочинения: голландского фонда «Гаудеамус» и фонда Кусевицкого в США. Сейчас

эти сочинения кажутся не сильно авторскими или выражающими его собственное лицо, но тем не менее они очень мощные. То же самое можно сказать о Денисове. Он серьезно повернулся в сторону Булеза и французской музыки, определяемой булезовским стилем, однако сумел найти хоть и ограниченный, но все же свой язык. Так что эти композиторы очень быстро распрощались с техническим пуризмом и стали обретать в 1970-е годы свои лица, не всегда, кстати, оцененные на Западе.

Напротив, Шнитке, Пярт, Сильвестров были сразу же оценены на Западе. Их музыка значительно отличалась от западной бóльшим дыханием, независимостью и неортодоксальностью использования технических приемов, смешиванием этих техник, внедрением элементов национально-географического характера и экспрессии, обладающей смысловым подтекстом, всего того, что вообще свойственно русской музыке XX века.

У упомянутых авторов авангардных направлений была еще одна проблемная и двусмысленная ситуация: они все с огромным пиететом относились к музыке и личностям Прокофьева и Шостаковича. Против масштаба творчества этих мастеров и их авторитетов трудно было что-либо возразить, к тому же и Прокофьев, и Шостакович также подвергались неоднократным идеологическим нападкам со стороны властей. Однако при всем почтительном отношении к мэтрам авангардисты нового поколения одновременно старались полностью уйти из-под влияния этих больших имен, отрицая и ниспровергая их значение в тогдашней актуальной борьбе направлений и приоритетов.

*Г. К.: Какие трудности возникали тогда перед исполнителями додекафонической и авангардной музыки в СССР? Насколько силен был тогда контроль партийных и прочих органов над институтами культуры?*

*А. Л.:* Конечно, контроль был сильный, поэтому и композиторы, и исполнители искали выходы через организации, неподвластные прямому надзору чиновников. Это вышеназванные институты, Союз художников, ФИАН, Академия художеств и Политехнический институт в Риге, эстонское радио, которое записывало все... Они позиционировали себя как достаточно независимые от Москвы центры, особенно Эстония. В меньшей степени — Ереван, потому что там не было такой ориентации на Европу; там больше был интерес к

экзотике. Это хорошо использовал в своих сочинениях Тигран Мансурян, который с 1990-х годов стал на Западе весьма известным композитором.

Так что, несмотря на контроль, «мы все жили в дырках системы», как сказал Сильвестров. Мы использовали эти дырки, и иногда удавались такие эскапады, как исполнение запрещенной кантаты «Плачи» Денисова или перформанса Волконского «Реплика».

**Г. К.:** *Насколько важны были тогда связи между советскими и западными композиторами или музыкантами?*

**А. Л.:** Безусловно, это расширяло горизонты. Но общение было несколько сумбурным. Если на грани 1960–1970-х на Западе классика XX века была уже не только изучена, но и отброшена авангардом и он стал заниматься своими проблемами, то у нас и 1960-е, и 1970-е шли под знаком повального изучения всего XX века — хотелось играть все, и все хотелось слышать.

В 1964 году я впервые попал с оркестром Баршая в Польшу и Венгрию, и Юдина меня сразу направила к современным польским композиторам. Там я записал программу на радио. А в 1966 году я поехал в молодежный лагерь в Бельгию, где сыграл все тех же Пярта и Волконского, и там меня заметил руководитель бельгийского радио. В 1968 году он пригласил меня на Международный фестиваль современной музыки в Брюсселе под патронатом Булеза, где я познакомился с Штокхаузенем.

Денисов активно переписывался с Булезом все 1960-е годы; Юдина — со Стравинским и Штокхаузенем, Шнитке — с Берио. К нам по линии компартии Италии приезжал и Луиджи Ноно, но тут уже были какие-то бессмысленные выборочные запреты в общении.

**Г. К.:** *Каковы, на ваш взгляд, самые значительные музыкальные события тех лет, что способствовали развитию нашей авангардной музыки в 1970-е годы?*

**А. Л.:** Конечно, их было много. 1959 год — это гастроли Нью-Йоркской филармонии под управлением Л. Бернстайна, где он играл Стравинского, Айвза, Бернстайна и других американских композиторов, причем перед исполнением «Весны священной» он обратился к публике и сказал: «сейчас вы услышите сочинение, которое вам запрещали слушать в течение 30 лет». На французской выставке 1961 года можно было послушать редкие записи

современных композиторов. Далее, это концерты Юдиной с ее программами. 1967 год — это приезд Булеза с оркестром Би-би-си и его встречи и беседы с композиторами у Денисова и встречи со студентами. Первое исполнение сочинений Волконского... С 1968 года — мои концерты. В Таллине — активная деятельность вокруг Пярта и Кульдара Синка, когда исполнение их сочинений (2-я симфония Пярта и др.) часто превращалось если не в хеппенинги, то в театрализованное представление. В Ленинграде — программы с оркестром филармонии Блажкова и Рождественского: это первые исполнения Волконского, Денисова, Шёнберга, Айвза, Веберна, Берга и многих других. Впрочем, были и запреты: предложения сочинений Штокхаузена и Кейджа со стороны Блажкова и с моей стороны в 1960-е никак не проходили. В 1970-е это уже стало возможно.

Хочу в заключение добавить, что мои высказывания и приведенные факты носят все же неполный, выборочный характер. Поэтому прошу простить всех, кого я не упомянул как пионеров или флагманов движения Новой музыки.

Февраль 2017 г., Москва

# МЫ ПОНИМАЛИ, ЧТО НУЖНО ЧТО-ТО МЕНЯТЬ

Павел Никонов

**Георгий Кизевальтер:** *Я хотел бы начать с упоминания того факта, что вы были одним из центральных героев 1950-х. В прессе вас и ругали, и хвалили; во всяком случае, вы были в центре внимания.*

**Павел Никонов:** Ну, тогда было много героев. А началось все с Фестиваля молодежи и студентов 1957 года. На мой взгляд, это был переломный момент. Многие говорят об «оттепели», но в изобразительной культуре все началось с фестиваля. До 1957 года наши фонды были закрыты, информации по западной живописи не было никакой, да и не только по западной — по нашему авангарду тоже ничего не было. Все это существовало только в виде слухов, а конкретно мы ничего не видели. И вот на фестивале открылась некая *щель*. (Хотя приехали туда в основном ребята из Латинской Америки, Африки, Азии.) В Парке культуры имени Горького был один павильон, называвшийся «Шестигранник»: там проходили выставки наших художников, а тут нужно вспомнить, что, кроме залов на Кузнецком, 11 и 20, ничего не было. А те залы были достаточно привилегированными, и нам, молодежи, выставляться там было совершенно нереально. И вот в этом «Шестиграннике» организовалась студия для художников, приехавших из разных стран. Там мы впервые увидели абстракцию в исполнении этих молодых авторов. Они работали открыто, и туда кинулись все, кто хотел что-то узнать, увидеть, услышать. Туда прибежали Эрнст Неизвестный, все «лианозовцы», все, кто потом поднялся в нашем андеграунде или полуофициальном, «левом МОСХе»: Николай Андронов, Олег Целков, Эдик Штейнберг, Володя Вайсберг<sup>36</sup> и т. д. Эта студия стала толчком для свободного волеизъявления. А для меня (я был немного моложе и



менее информированным, чем другие) толчком стал момент, когда наши работы вывесили (в советском павильоне), а рядом висели другие художники. Помню какого-то англичанина, написавшего портрет шахтера и получившего медаль, по сравнению с нашими работами это был просто шедевр. Наши выглядели консервативными, зажатými, черными... В общем, мы поняли, что нужно что-то менять.

**Г. К.:** *Однако вы не занялись абстракцией после фестиваля, а стали искать что-то под себя...*

**П. Н.:** Я не стал заниматься абстракцией, потому что не знал, как к ней подобрать ключи. Не был к ней готов. Но потом пошли другие события. Во-первых, я тоже был награжден медалью, но не золотой, а серебряной. Еще один скульптор, Олег Фивейский, получил золотую медаль. И стали говорить, что нас наградят неким путешествием на Запад, но кончилось это тем, что нас отправили в Чехословакию. Это была моя первая и последняя поездка за границу в советское время. Сама Чехословакия на меня особого впечатления не произвела, а жил я в квартире председателя Союза художников Чехословакии, женатого на сестре Бурлюка. Однажды я стал пылесосить там комнату и уперся во что-то под кроватью. Смотрю, там кипа дореволюционных и белоэмигрантских журналов! И я уже больше никуда не ходил, а залез в эти журналы с головой. Это стало моим первым знакомством с другим искусством. Я увидел таких художников, как Шагал, Борис Григорьев, и других наших уехавших эмигрантов. С этого момента начался интерес к другой изобразительной культуре.

А потом «возникла» искусствовед Мюда Яблонская, работавшая в Третьяковке. Она нас провела в запасник в церкви, и там мы впервые увидели «бубнововалетовцев» и других авангардистов.

**Г. К.:** *А когда это было?*

**П. Н.:** Это было примерно в 1959–1962 годах.

**Г. К.:** *Но к этому времени вы уже начали делать свой так называемый «суровый стиль»?*

**П. Н.:** Нет, он возник немного раньше; это было общее движение, общий порыв. Я помню пятую молодежную выставку 1959 года, где Гелий Коржев выступил с «Влюбленными», у Неизвестного была великолепная скульптура «Торс» — если я не ошибаюсь, он же был и на фестивале; была хорошая серия «Окраины Москвы» Оссовского, у Андропова — «Куйбышевская ГЭС». Так, не сговариваясь, все

выступили с работами, которые легли в основу этого «сурового стиля». И тогда все началось.

**Г. К.:** *Но дружили вы в основном с Андроновым, Егоршиной?*

**П. Н.:** У меня есть старший брат Михаил, и он стал инициатором «группы восьми». Туда входили мой брат, Николай Андронов, Наталья Егоршина, Михаил Иванов, Володя Вайсберг... А когда я вернулся из Чехословакии, то и меня вовлекли в эту группу. То есть это было достаточно широкое движение. Фактически лидировали там Коржев, Петр Оссовский, Андронов. Позже туда вошли Таир Салахов, Виктор Попков и другие.

**Г. К.:** *А вы встречались друг с другом и обсуждали свои работы?*

**П. Н.:** Очень часто! Это был у нас почти обряд. Володя Вайсберг к этому особенно ревниво относился и считал, что нам обязательно нужно периодически встречаться, показывать свои работы, обмениваться мнениями... Еще там организующим началом служил Борис Биргер. Фактически это была первая группа после всех запрещенных до 1932 года объединений в СССР.

**Г. К.:** *Интересно, что в журнале «Лайф» в 1960 году неким Маршаком была сделана публикация о советских художниках, куда попали Наталья Егоршина, Анатолий Зверев, Дмитрий Краснопевцев и другие. Почему, как вы думаете, он выбрал именно Наталью?*

**П. Н.:** Потому что она была самым ярким и одаренным явлением в нашей группе. Она невероятно громко прозвучала в самом начале и в конце своей творческой жизни. И своим мощным выступлением могла заинтересовать этих искусствоведов.

**Г. К.:** *Еще туда был включен Юрий Васильев по прозвищу Мон.*

**П. Н.:** Да, был такой. Но это я не совсем понимаю. Он учился с моим братом в институте, но я не разделял интереса к нему. Я знал его с разных сторон, и он мне не казался интересным художником.

**Г. К.:** *Как вы думаете, почему одни художники из этого круга ушли в эксперименты с формой/цветом/светом, как, например, Вейсберг, а другие, как вы, допустим, сохранили приверженность этому стилю? В чем причина?*

**П. Н.:** Я пытался опереться на какие-то традиционные истоки нашего искусства, поэтому после нескольких картин, которые сделали меня «родоначальником» «сурового стиля», я почувствовал какую-то пустоту, уехал в деревню и почувствовал, что надо мне с природы

работать. Мне этого как-то не хватало, как я понял. А Володя созрел как художник, как личность значительно раньше, он уже прошел через эти этапы и опирался на опыт художников типа Сезанна.

Почему, кстати, возник этот «суровый стиль»? Почему молодые художники того времени обернулись к таким как бы героическим темам? В этот момент наше официальное искусство претерпевало невероятный кризис, и обозначался он тем, что на официальных, всесоюзных выставках появилась некая форма мелких, слащавых жанров. Мы это видели и знали о том, что существовал Дейнека со своей «суровой» культурой...

**Г. К.:** *А его разве не выставляли?*

**П. Н.:** Что вы! Он был запрещен, снят с поста директора МИПИДИ, фактически репрессирован!.. Так вот, появилась эта мелкая, слащавая жанровость. В чем причина? Например, картина некоего Григорьева, если не ошибаюсь, «Вернулся»: стоит какой-то жирный человек в кожанке и с чемоданом в руке; на него с укором смотрит женщина, окруженная детьми. Вроде вернулся в семью, которую когда-то бросил?

Далее: «Прием в комсомол»... «Исключение из комсомола»... «Вселение в новую квартиру» Лактионова... Мы помнили его «Письмо с фронта», это была мощная картина, а тут кто-то входит с фикусом. Или Решетников — «Опять двойка». Утвердилась вот такая сусальность. Но больше всего нас поразила маленькая картина, получившая Сталинскую премию: суворовец идет по мосту, вероятно, возвращается с парада, окруженный девочками с бантиками, а название такое — «Он видел Сталина». И это было отвратительно. Или: муж моет посуду, ругается с женой. Вдруг пошел наплыв таких картин. Нам показалось, что эта культура просто все заполонила, другого ничего не рисовали.

А жизнь была совершенно другой. Мы захотели поднять другие стороны жизни. Тем более что тогда действительно начались все эти стройки. Так что интерес к «другой стороне» жизни был спровоцирован засильем этой бытовщины, получившим вдруг официальную поддержку. Но нужно сказать, что к нам, молодым в то время художникам, с большим вниманием отнеслась старшая плеяда художников, которая в 1930–1940-е была вытеснена из жизни и творчества. Например, был такой Константин Вялов из ОСТА, Дейнека,

купивший у меня «Рыбаков», Фальк и многие другие. И произошла спайка людей пожилых, которые все репрессивные годы уже пережили, и молодых. Это было очень интересное явление. Мы познакомились тогда с Кончаловским, ходили к нему в мастерскую. Но многих мы просто не знали, например Никритина. Он приходил на комиссию, сдавал что-то, у него не принимали. Опять приходил. Было его жалко, но его имя нам ничего не говорило. А Вялов мне просто говорил: «Ты что думаешь, Никонов, вы что-то новое придумали? Да было все это уже!» Только потом мы увидели его работы в Третьяковке.

**Г. К.:** *В 1962 году, когда Хрущев разгромил выставку в Манеже, вы ведь там участвовали. Вам тоже досталось?*

**П. Н.:** Это событие преувеличено. Это была инициатива советской номенклатуры в сфере культуры, особенно литературы. После истории с Пастернаком вся эта номенклатура была возмущена. Как мне кажется, в основе была элементарная ревность, что «Доктора Живаго» взяли и напечатали за рубежом. Началась жуткая травля, Пастернак отказался от Нобелевской премии, но им надо было это дело как-то развивать. А процесс этот захлебнулся, потому что он умер. Однако им хотелось реванша, какой-то серьезной победы. И тут возникла фигура Серова<sup>37</sup>. Он очевидно рассчитывал стать президентом Академии художеств, но для этого ему надо было совершить нечто необыкновенное. И тут настало время этой выставки к 30-летию МОСХа. А в тот момент изобразительное искусство как-то вышло вперед прочих. С самого начала, когда формировался состав участников, у Шмаринова, возглавившего выставком, возникла идея. А я был членом выставкома вместе с Андроновым и Мишей Ивановым. Шмаринов собрал выставком и сказал: «Нам бы хотелось показать всех художников, которые были в МОСХе в 1930-е годы» — ведь многие были репрессированы. И он предложил найти этих художников. Нам дали адреса, сказали, ходите по мастерским, ищите... И вот мы стали приносить на выставком их работы. Мы узнали, что есть такие художники, как Древин, Фальк, Щипицын, Щукин... Мы их вытащили на свет. Для нас это было просто открытие. Но многие члены выставкома говорили: «А зачем нам эта поддиванная живопись?» И действительно, художники эти работы часто доставали из-под дивана! ...Вопрос был поставлен на голосование, но нас было

большинство. Тогда часть выставкома вышла в знак протеста. Это уже был конфликт. В это время еще подвернулась выставка студии Белютина на Б. Коммунистической. И Серов понял, что из этого можно сделать колоссальную провокацию. Были разосланы пригласительные билеты, хотя в то время такие выставки были закрытыми. И выставки нашей группы были закрытыми — как бы для внутреннего просмотра. А тут вдруг пригласили все посольства и иностранную прессу. После открытия Ильичев<sup>38</sup> положил подборку материалов на стол Хрущеву: «Абстракция на Коммунистической улице». До этого Хрущев отказывался идти на ту выставку. А тут он не мог не реагировать. Поэтому он пришел такой взвинченный и стал на всех орать... Но нужно сказать о том, что часто опускают в рассказах: после всех коммюнике и обсуждений, после встречи с творческими союзами на Воробьевых горах, куда свезли работы в качестве доказательств, все вернули на выставку, и выставка продолжала работать.

**Г. К.:** *Однако считается, что после этой выставки все либеральные тенденции в культуре были задушены.*

**П. Н.:** Нет, это неверно. Окончательный кризис наступил гораздо позже, когда начался процесс над Даниэлем и Синявским<sup>39</sup>, когда стал выступать Галансков<sup>40</sup>, когда начались чешские события и демонстрации протеста<sup>41</sup>. Но это были уже брежневские времена. Что касается выставочной деятельности, изобразительного искусства, то джинн уже был выпущен из бутылки: обратно дороги не было. Уже пошли разнообразные западные выставки, было открыто всё. И кто-то правильно сказал, что «оттепель» в изобразительном искусстве была гораздо более ярким, более значимым для нас явлением, чем горбачевская перестройка. Это было время, когда занавес открылся, пошла информация оттуда — и книги, и выставки, и мы уже все могли видеть.

**Г. К.:** *Любопытно. А вы общались с «лианозовцами» и другими независимыми?*

**П. Н.:** Конечно, общался.

**Г. К.:** *Но их ведь уже не допускали потом на выставки!*

**П. Н.:** Дело вот в чем. Это были очень хорошие, талантливые ребята. Рабин мне очень нравился, Эдик Штейнберг, Яковлев. Но они уж очень политизировались. И в их выступлениях, и в их работах,

особенно у Рабина, это чувствовалось. Они все подавали документы на прием в Союз художников. Рабин в начале 1960-х не прошел одним голосом. Когда человек не проходит одним голосом на заседании секции, по уставу он имеет право подать апелляцию на заседании правления, а в правлении был уже более прогрессивный состав художников за счет разных секций. Мы с Попковым за него болели, вместе подошли потом к Оскару, и я говорю ему: «Оскар, ты имеешь право подать апелляцию, и ты пройдешь, только не приноси некоторые работы — вот эти с паспортом, бутылкой „Столичной“ и селедкой на газете „Правда“ и т. п. Ну зачем ты их показываешь, зачем гусей дразнишь? Твоя задача — поступить в МОСХ, и все уже знают прекрасно эти работы. Не надо! Пройдешь — живи, как хочешь!» Рабин апелляцию не подал, а позже, когда уехал за границу, в интервью говорил: «Вот, я подавал заявление, а меня не приняли!» Для него там это был козырь! Они оказались в такой ситуации, когда интерес к ним со стороны западной прессы подогревался только этой стороной. Главным было наличие скандала. И ребята, к сожалению, поддались.

**Г. К.:** *Но надо отметить, что Рабин участвовал во многих выставках еще в 1950-е!*

**П. Н.:** Конечно, во многих участвовал! И художник он был великолепный. Если бы он вернулся... Как Эдик Штейнберг — и там жил, и в Тарусу возвращался! И это его даже как художника подогревало — он получал какой-то импульс здесь. А Оскар, конечно, оторвался... И мне было за него очень обидно.

**Г. К.:** *Хорошо, а с какими-то другими художниками вы общались?*

**П. Н.:** Мы были очень дружны с Олегом Целковым. Он очень ценил моего брата. Вообще, явление Целкова в искусстве было настолько своеобразным и ярким, что он был кумиром для нас. Как-то раз были у него на выставке. Официально выставиться этим ребятам было невозможно, но физический институт имени Курчатова, Институт крови и прочие НИИ могли это устроить, им это разрешалось. Так что были такие полуофициальные выставки, и они выступали на них очень здорово, и Олег в том числе. И то, что они потом уехали, это был не совсем точный ход с их стороны.

**Г. К.:** *В общем, на вашу группу эти художники никакого влияния не оказали.*

**П. Н.:** Думаю, что это были параллельные пути. Володя Вайсберг как-то общался и с теми, и с другими. Он бывал у Костаки, а мы в той тусовке не участвовали.

**Г. К.:** *Однако ваша линия вскоре значительно усилилась, вы стали занимать посты уже в 1960-е, не правда ли?*

**П. Н.:** Мы занимались общественной работой очень активно, но это никак не сказывалось на нашем материальном состоянии. Почему советская номенклатура почувствовала опасность со стороны нашего активного движения? Они видели в нас угрозу для своего материального положения и социального статуса. А для нас это не играло никакой роли. Материально мы жили, как и все, и нам нечего было терять. Да, была неплохо поставлена система заработка через фонды — «Росизо» и т. п. Можно было принести работу на совет, тебя принимали, вешали в салоне, потом стали заключать договоры ехать в колхозы, выполнять заказы. А настоящая номенклатура пользовалась тем, что занимала посты, и заключала совсем другие договоры. Суммы были совершенно разные.

А когда мы стали членами правления (Миша Иванов был даже членом президиума МОСХа), это нам ничего не принесло, потому что те (старые) просто не пускали нас в свою кухню. Мы были в составе советов, которые распределяли работы, но номенклатурой не становились. «Сталинская гвардия» очень долго держалась за свои привилегии, до 1970–1980-х годов. Основным источником были закупочные комиссии, а нас туда и не пускали, и не покупали. И за границу нас не пускали.

**Г. К.:** *А с Булатовым, Кабаковым и их кругом вы были знакомы?*

**П. Н.:** Они были в секции книжной графики; у них были заказы, материально все было хорошо, но они четко разделяли свою творческую жизнь: это — для заработка, а вот это — для выставок. Но тоже были очень политизированы. И еще были настроены на то, чтобы получить признание за рубежом. И это им удалось. Возникло целое направление — соц-арт. У Эрика была замечательная работа: женщина (это его мама) сидит перед телевизором, ее фигура развернута вполоборота со спины, смотрит «Время», и этим все было сказано. Я бывал у них в мастерских; мы вместе учились в художественной школе, только Кабаков был тогда Толей, почему он стал Ильей, я не

знаю. Потом были с ним в одной волейбольной команде, так что мы хорошо были знакомы.

**Г. К.:** *Читая прессу 1950-х, я обратил внимание, что тогда было очень много шума и дебатов вокруг абстракции и других «измов»; одни требовали громить и давить, другие защищали «новые» направления и пытались что-то объяснить.*

**П. Н.:** Это все подогревалось тем фактом, что наш авангард долгое время был спрятан от зрителей. Запреты всегда подогревают интерес! Я помню день, когда открылась та выставка к 30-летию МОСХа в Манеже. Да, интерес был, ничего не скажу. Но, как только после визита Хрущева выпустили коммюнике, на следующий день вокруг Манежа стояла очередь на несколько лет, потому что напротив был Университет с искусствоведческим, и уже случился скандал! То есть любая критика приводила к обратному результату. Любой скандал только подогревал интерес.

**Г. К.:** *И примерно то же самое происходило с успехом Глазунова в 1950-е годы.*

**П. Н.:** Да, я хорошо помню его первую выставку в ЦДРИ, серию его дипломных листов, посвященных Достоевскому... Он эту выставку долго пробивал, потом приглашал каких-то нужных людей и был настроен на то, чтобы выставка прозвучала любой ценой.

**Г. К.:** *Его «Обнаженная утром» стала притчей во языцех и поводом для скандала...*

**П. Н.:** Конечно, он прекрасно понимал, что только через скандал можно обрести какую-то популярность! А потом это многие стали использовать.

Июль 2016 г., Москва



# Нас объединяла только общая судьба

Оскар Рабин

**Георгий Кизевальтер:** *Я бы хотел поговорить сегодня о 1950–1960-х годах. Мне кажется, что в начале движения за свободу творчества многое было связано с Союзом художников. Вы ведь тогда участвовали во многих выставках?*

**Оскар Рабин:** Нет, я не участвовал в выставках Союза художников. Только в рамках выставки Фестиваля молодежи и студентов. Да, при Московском отделении Союза художников была организована молодежная секция, но там проводился свободный, независимый конкурс на участие в ней. Проводились просмотры в несколько этапов, выставком отбирал работы. Кстати, в выставкоме были два человека, с которыми я вместе учился в Суриковском институте. Они уже окончили институт и даже сделали себе какую-то карьеру в Союзе художников, но я-то не имел к ним никакого отношения, абсолютно. На тот момент я уже долгое время работал на железной дороге десятником. И рисовал просто для себя, в свободное от работы время. Как правило, это были обычные этюды, которые писали все художники. Независимо от того, что те ребята занимались официальными заказами в то время, как я был десятником, каждый считал себя художником и в свободное время писал этюды просто для души.

А с Союзом художников у меня ничего не получилось. Один раз я попытался нарисовать тематическую картину на «их» тему. Конечно, я выбрал не политическую, не Ленина-Сталина. Это был сюжет о рождении советского ребенка, как его радостно приносят домой, весна, все вокруг цветет и т. п. Отнес эту картину в Союз художников и надеялся, что ее хоть как-то одобряют, но нет, не одобрили. Я даже на их среднем, сером уровне не подходил им, это я и сам понимал. Многие

мои друзья-художники могли сделать картину практически в любом стиле; они могли следовать какому-то стилю и преуспеть в нем, на что я не способен, знаете, я однобокий такой. Я не берусь судить о своем творчестве, но я могу сделать хорошо только то, что делаю от души, от себя. С этим и связано то, что я не увлекался никакими направлениями в искусстве XX века, несмотря на то, что это было очень заманчиво и многим было трудно противостоять соблазну. Это были дороги, по которым развивалось передовое искусство в то время. Помню, ко мне приехал то ли в первый, то ли во второй раз Георгий Костаки, похлопал меня по плечу и сказал: «Ты не расстраивайся, это постепенно придет. Нельзя вот так сразу взять и перейти от предметного искусства к абстракции». По сути, тогда считалось, что может существовать только абстрактное искусство, а концептуального еще не было. Он с очень добрыми намерениями подбодрил меня, и помню, что я даже попробовал тогда написать абстрактные беспредметные вещи, построить на холсте пятна, линии, но вдруг увидел, что я абсолютно не могу добавить к этому ничего своего. Я понимал, что абстракция — это некая свобода, даже дикость, в которой есть смысл, но я все же мог писать только то, что я видел и воспринял, нравилось это кому-то или нет. Я не мог следовать тому, что уже кем-то открыто.

*Г. К.: На этой выставке к молодежному фестивалю вы, наверное, познакомились с другими участниками. Например, с Брусиловским, Плавинским?*

**О. Р.:** Брусиловского я узнал значительно позже. Плавинского тоже, просто в силу того, что он лет на десять моложе меня и художников моего поколения, например Немухина. Но помню, тогда у меня осталось яркое впечатление от одного просмотра, а выставкомы проходили тогда совершенно открыто. Сам я принес туда свои честные этюды, которые я очень любил, написанные с натуры, но на них и тут махнули рукой. Тогда я стал просто ходить на другие просмотры и прислушиваться, что говорят на выставках.

Дело в том, что все тогда понимали задачи фестиваля и этой выставки так, что мы не должны обидеть зарубежных участников. Всерьез исходили из того, что мы делаем искусство будущего, самое передовое, а «они» — вчерашний день, но нужно соблюдать приличия и подыграть им, сделать что-то, что они поймут, что-то левое. Раньше

никогда такого не было, это впервые стало возможным. На одном из просмотров я успел познакомиться с молодым человеком, который выставил свои левые работы, и на меня очень сильное впечатление произвела реакция на них. Это были небольшие квадратные холстики, четыре или пять, и на них какая-то метла или ведро, то есть по одному или по два примитивных предмета, обведенных контуром и плоско закрашенных двумя-тремя локальными цветами, и надписи. Выставком их воспринял с большой радостью и полчаса обсуждал их, от чего я испытал какой-то психологический шок, ведь у меня-то были более сложные по технике работы! Несмотря на то что работы молодого человека не прошли на следующие этапы конкурса, тут был полный триумф. И художник этот был Олег Целков, который прекрасно понимал такие приемы. Он петербуржец, и я знаю, что он имел возможность видеть ранние работы Малевича, Кандинского самых боевых периодов в запасниках Русского музея, знал и использовал их технику. Здесь, в Москве, он уже уверенно практиковал ее. Мне же оставалось только подстроиться, конечно, не подражая этому, надо было что-то придумать. Я пришел домой и подумал: «Значит, вам такую живопись нужно?!»

А моя дочка тогда прекрасно рисовала, и меня привлекли ее типично детская манера и простые сюжеты. У детей сперва не ярко проявляется индивидуальность, скорее можно назвать это общим «детским направлением» в искусстве, которое, в свою очередь, близко к искусству примитивистов, таких «народных» художников, — их приемы схожи, хотя у последних уже проявляется индивидуальная манера и их включают в общую историю искусства, например работы Руссо. Так вот, у моей дочери талантливо получалось, ее рисунки даже отправляли на международный конкурс в Индию, где она получила какую-то премию. Потом, когда она пошла в школу, перестала рисовать и больше не возвращалась к этому.

Но это только длинное предисловие. Главное, что тогда я взял ее рисунки за основу, чтобы сделать новую работу и представить на конкурсе. Маленькие по формату, рисуночки были сделаны цветными карандашами, я же взял большой холст и работал мастихином, наносил масло густыми мазками так, чтобы появилась фактура. Получились яркие, веселые работы, эту серию я назвал «Бабушкины сказки», хотя там уже была, конечно, другая, недетская энергия. У меня даже

сохранились фотографии работ, мне их привезла потом одна итальянка. Я принес эту серию на просмотр, и о ней выставком заговорил уже всерьез, что для меня стало настоящим подарком. В первом туре работы прошли, но опять же на выставку не попали. Просто это дало мне смелость работать так и дальше, развиваться в этом направлении, а этому стали способствовать разные новые обстоятельства.

Уже после Фестиваля молодежи и студентов я впервые услышал о технике монотипии от моего учителя, художника Юрия Васильева<sup>42</sup>, который, в свою очередь, когда-то тоже был учеником моего учителя и тестя Евгения Леонидовича Кропивницкого. Они поддерживали отношения, и как-то Евгений Леонидович предложил пойти к Васильеву и посмотреть его вещи в этой технике. В принципе Кропивницкий с иронией относился к таким экспериментам, говорил: «Абстракция — замечательно, я и сам делаю абстрактные картины, но если мне дать дюжину совсем молоденьких учениц, предоставить им холсты и краски, то, уверяю вас, дней через десять они у меня также начнут делать прекрасные абстракции».

Но в мастерской Васильева было удивительно. Он считал необходимым попробовать себя едва ли не во всех ранних направлениях XX века, от сюрреализма до абстракции. Когда мы пришли к нему, помню, в мастерской была невероятная, огромная картина, где Дон Кихот спускается по какой-то уходящей в бездну лестнице на своем коне вместе с Санчо Пансой; по технике там была и абстракция, чувствовалось и влияние Ван Гога, и импрессионизм, — он считал нужным применять разные стили одновременно. Но самой удивительной была другая вещь — огромный полуобработанный ствол дерева в центре мастерской, в который он вбивал, ввинчивал, клеивал найденные мусорные предметы, а также рисовал на нем<sup>43</sup>. Собственно, это уже был объект или инсталляция, хотя тогда мы не знали, как это назвать и к чему отнести.

И все же, когда подуло свободой, мы стали гораздо более информированными. Если вернуться к молодежному фестивалю, та выставка, первая такого рода, дала нам многое для понимания происходящего. Знаменитостей среди участников, конечно, не было, но были представлены все направления, в том числе абстрактный экспрессионизм. Один американец<sup>44</sup> публично проводил сеанс, во

время которого он, как Поллок, расплескивал краски по холсту. Тогда же прозвучало имя Анатолия Зверева. Мы по привычке искали смысл в том, что видели, считали обидным слово «декоративность» и понимали, что эта живопись больше, чем «декоративность». Наше отношение к новому тогда определялось очень просто: все, что было нам незнакомо, — все хорошо и интересно; мы принимали подобные вещи на ура, едва услышав о них, и даже прежде, чем увидим.

Однажды в связи с таким подобострастием случилась курьезная история. Я не помню, где и когда мы познакомились с Ильей Глазуновым, но он над нами коварно подшутил, когда мы пришли к нему в мастерскую группой, человек восемь художников. Его мастерская была в однокомнатной квартире на Садовом кольце. Хотя уже тогда нас удивляло, что какой-то студент из ленинградской академии получил однокомнатную квартиру в Москве. Конечно, прежде он обошел всех знаменитостей и прославился уже после своей первой выставки в Центральном доме работников искусств. В среде интеллигенции весьма многие на той выставке нашли его очень талантливым. Может, там и познакомились. В мастерской у Глазунова мы увидели каталог парижской выставки Бернара Бюффе с дарственной надписью. В этом смысле Илья Глазунов — удивительный человек, он видел такие вещи значительно раньше всех. И тут он стал нам рассказывать, что случайно открыл художника, который живет за много километров от Москвы, в глуши, а мы, возможно, заинтересуемся и сможем его поддержать. Дальше мы стали смотреть работы якобы этого художника, но в них не чувствовалось индивидуальности, просто абстрактные работы, в каком-то смысле нам уже знакомые, но в целом мы нашли их вполне приемлемыми. Сработало наше всегдашнее отношение — все, что необычно, — хорошо. И тут выяснилось, что Глазунов сам нарисовал их, чтобы показать, что мы ничего в искусстве не понимаем, разыграл нас<sup>45</sup>, но нас это нисколько не расхолодило. Это был больше жест, определявший его самого, его позицию неприятия абстракции.

**Г. К.:** *Вы сказали, что ваш стиль сформировался после фестиваля. То есть фестиваль послужил сильным стимулом для творчества?*

**О. Р.:** Да. Конечно, кое-какие вещи я делал и раньше, но это были эксперименты, я искал свой стиль живописи и поначалу путался, не

совсем знал, какую выбрать тематику, что получится и удовлетворит меня. Но через год-полтора я поставил себе задачу показать, что меня окружает, и одновременно передать свое настроение, волнующие меня проблемы и близкие мне темы. Поскольку мы все были воспитаны вне индивидуального, очевидно, что в моих работах много народного начала, но в них можно различить и какие-то маленькие личные истории. Контекст работы часто составляют мотивы из русской литературы и живописи, настроения Достоевского, Толстого; вначале стараешься передать грусть, как у Левитана или Саврасова, потом рассказать что-то общенародное, а не только свое. Например, одним из символов я выбрал бутылку с водкой или вином. Это было понятно всем. Собственно, это общепринятый в мире и очень емкий символ некой личной стороны жизни.

Не буду отрицать, что тогда уже, в самом начале, проявилось мое неприятие официальной стороны. Думаю, что такой интерес к неприглядным, невзрачным сюжетам восходит ко времени моей юности. Мне в первый год войны исполнилось 13 лет. Четыре года войны и последующие полуголодные годы наложили свой отпечаток. И хотя потом с едой стало нормально, давление советской идеологии вызывало во мне такое же отрицание и едва ли не слепое стремление найти «иную» действительность, которое многие приобретали в кругу художников, их поклонников или, наоборот, неприятелей, какие иногда посещали наш барак в Лианозове и ругали то, что мы делаем. И это напоминает мое отношение к искусству — только чтобы не было похоже на официальное искусство! Даже если не нравилось!!

Важно, что социальные и даже политические мотивы в картинах у меня появились только в этот период, а раньше, когда я писал этюды с натуры, этого просто не могло быть. В период после фестиваля окончательно сформировалось мое восприятие жизни со знаком минус; появились сюжеты с грузчиками, вагонами, подмосковными бараками и бытовыми предметами — словом, та действительность, которая тогда касалась и меня. Она меня привлекала гораздо больше, потому что это была моя жизнь. Но я откликался на яркие события, например, у меня была картина на тему оккупации Чехословакии: газета с какими-то политическими заголовками, и на ней ботинок.

*Г. К.: Как сложился круг Лианозово, сформировалась эта общность художников и поэтов?*

**О. Р.:** Это началось в общем-то давно. Мой учитель, ставший позднее и моим тестем, Евгений Леонидович Кропивницкий еще во время войны преподавал в изостудии в доме пионеров Ленинградского района в Подмосковье, в Долгопрудном, а также вел там поэтическую студию. Удивительно, что дом пионеров не был тогда эвакуирован. Я случайно узнал в самом начале войны о занятиях и стал их посещать. Евгений Леонидович в большей степени считал себя поэтом, чем художником. Был издан очень красивый сборник его стихов. Он был очень талантливый преподаватель, и вокруг него всегда было много учеников, так что круг Лианозово начал складываться уже в этом доме пионеров. Он всегда был другом для нас, своих воспитанников, беседовал с нами, обсуждал многие вопросы и рассказывал такие вещи, которые, по сути, были тогда под запретом. Там я впервые увидел какие-то репродукции работ французских художников, впервые услышал о Фальке, к которому я потом, под впечатлением, пришел в надежде показать свои работы. Правда, у меня не получилось с ним встретиться, я не застал его в мастерской. Мне сказали, что он ушел на этюды, чтобы я приходил в другой раз, а я больше не решился, не хватило смелости.

В студии Кропивницкого я познакомился с Юрой Васильевым, позже — с Генрихом Сапгиром. Яркое впечатление у меня возникло, как только я пришел в студию и увидел, что в пустом зале кто-то очень старательно рисует, то есть поставлен натюрморт, а работает всего один ученик. Кропивницкий предложил и мне сесть и поработать, а потом дверь открылась, вошел другой молодой человек, и они стали долго и увлеченно обсуждать между собой поэзию, читали стихи, пока Евгений Леонидович не подошел проверить работы. Уже потом мы стали с ним друзьями, да и совсем родными на всю жизнь. Позже я поселился в бараке в Лианозове, ходил на этюды, и мы тогда уже там собирались, хоть и небольшой группой по три-пять человек, но такое общение с понимающими тебя людьми было жизненно необходимо, а больше нам нигде было собраться. Все друг друга боялись, но искали «своих».

Ученики Евгения Леонидовича навещали его и дома, но комната там была очень маленькой, и все мы только в Лианозове получили возможность свободно общаться с ним. И там же мы стали надеяться на какой-то заработок от наших картин, что вызывало у многих

неприятие, нас обвиняли в том, что мы специально изготавливаем работы чемоданного размера, чтобы продавать иностранцам.

**Г. К.:** *Кто еще входил в ваш круг в то время?*

**О. Р.:** Вскоре в нашем кругу появился Игорь Холин, нынче не менее знаменитый. Сначала он познакомился с женой Кропивницкого, Ольгой Ананьевной Потаповой, в библиотеке на самой окраине Москвы, в Долгопрудном, где она тогда работала. Ольга Ананьевна (тоже замечательный художник) была вынуждена уделять большую часть времени семье и работе за очень небольшие деньги. Когда мужчина высокого роста в полувоенной форме пришел и попросил дать ему сборник каких-нибудь стихов, она попыталась узнать подробнее, что ему подойдет. Выяснилось, что этот человек из лагеря, находившегося неподалеку, бесконвойный, и у него было право выходить за территорию. Это и был Игорь Холин. Он рассказал, что ведет переписку с девушкой и хочет сочинить что-то в стихах, как это делает его сосед по нарам. Ольга Леонидовна дала ему, кажется, Твардовского и рассказала о нем мужу. Тот предложил ей привести Холина к ним, и вскоре после знакомства с Евгением Леонидовичем Игорь сам начал писать. Конечно, поначалу стихи его по стилю были похожи на стихи Кропивницкого, но потом они стали жесткими, можно сказать, железными, чем он уже и привлек внимание московской интеллигенции.

Потом появился Всеволод Некрасов, по стилю это был крайний модернист, его стихи могли содержать всего одно или два слова, и он уже не находил такого отклика у публики, но все-таки Эрик Булатов, мой нынешний сосед и приятель, считает его, наверное, главным поэтом своего времени и цитирует его в своих картинах. А позже остальных в наш круг вошел Ян Сатуновский, который писал стихи, напоминающие иногда прозу. Холин и Сапгир сразу почувствовали в нем человека своего круга и приняли его на ура.

**Г. К.:** *Значит, вначале у вас был скорее поэтический круг?*

**О. Р.:** Возможно, но художники тоже были, довольно скоро мы познакомились с Немухиным, Мастерковой, Вечтомовым. В сущности, они не входили в наш круг, а были просто друзьями. Нас объединяла одна судьба — нас не выставляли, поэтов не печатали, и нас всех никуда не принимали.



**Г. К.:** *Интересно, когда в Лианозове появился Женя Рухин, в начале 1960-х?*

**О. Р.:** Скорее, в середине. Я не помню точно год, только то, что приехал он летом<sup>46</sup>. Это был высокий молодой человек, желавший показать нам свои работы. Мне показалось, что они были написаны по-дилетантски, не очень убедительно; его соборы, пейзажи не произвели особенного впечатления, но он был очень заинтересован в общении. Мы скоро стали близкими друзьями, и он повлиял на многие наши события. В частности, я уверен, что без участия Рухина, без его активности не имела бы такого успеха «Бульдозерная выставка». Я имею в виду, например, то, насколько легко он находил контакт со всеми, в том числе с иностранцами: он пригласил сотни людей на ту выставку. Многие журналисты, которые пишут про Лианозово, часто не упоминают его имя и, наоборот, упоминают какие-то второстепенные.

По образованию он был геологом, а когда стал заниматься живописью, начал с традиционных сюжетов, но вскоре перешел к абстрактным композициям. Рухин очень быстро, с колоссальной энергией работал над картинами, делал их помногу и с такой же быстротой схватывал и применял разные техники. Я знаю, что про себя он немного свысока смотрел на многих художников, например на Немухина, у которого он в то же время учился технике. Помню, иностранцы покупали у него по пять-шесть работ сразу, конечно, за небольшие деньги. Это были объемные, рельефные работы, но он как-то их свертывал и отдавал.

Интересно, что примерно за год до смерти он стал жаловаться на вялость, усталость. Он как чувствовал, что все уже сделал. И жизни его было 33 года, как Христу.

**Г. К.:** *Скажите, а откуда вы узнали о сюрреализме, абстракции? Возможно, Кропивницкий рассказывал вам о них?*

**О. Р.:** Не совсем. Кропивницкому не были интересны эти направления. Он писал в стиле экспрессионизма, ему нравились Машков, Кончаловский, кубизм и сезаннизм, но не более поздние периоды. В молодости он мог бы быть учеником Малевича, как был Кудряшов<sup>47</sup>, но это не было ему близко. Хоть он и делал абстракции, я бы не сказал, что в его живописи был какой-то свой индивидуальный почерк, во всяком случае, не так, как в поэзии. В живописи

Кропивницкий использовал разные стили, мог писать и абстракции, и девушек под Модильяни, и натурные наброски. Он использовал только те стили, которые ему нравились, сюрреализм был ему чужд.

Если говорить о влияниях на нас западного искусства, то Дима Плавинский, к примеру, узнав в какой-то момент о творчестве Дюбюффе, отметил для себя, как можно работать с фактурой, делать ее рельефной, лессировать. Я испытывал косвенное влияние поп-арта. Мне подвернулась небольшая книга с черно-белыми репродукциями, в ней еще не было Уорхола, а были работы Раушенберга, Лихтенштейна, Ольденбурга, на меня произвела впечатление их работа с объектами. Я сделал целую серию картин с предметами, там я почти не добавлял пейзажи, холст у меня целиком занимали, например, водочные этикетки, паспорт, другие документы. Конечно, в поп-арте предмет использовали с другой целью. Иностранцы иногда привозили альбомы, и мы смотрели их с жадностью.

И все же я пришел самостоятельно ко многим вещам, когда начал искать свою манеру. Помню, что я экспериментировал, пытался разрушить композицию, как и многие, и что-то само мне открывалось, а фактически мы заново изобретали велосипед с опозданием на полвека. Потом я определился, какой использовать колорит, как работать с фактурой, нашел близкую мне тему. Я стал писать, начиная с контура, наносил его всегда черным, и обязательно присутствовали белила, черное и белое были всегда наряду с другими цветовыми решениями. Мне стало интересно работать со слоями, добиваясь сложных оттенков, как у Фалька. В его картинах выделялась красота поверхности, она казалась какой-то драгоценностью, — она, а не образ, который там есть. Образ был на третьем-пятом месте.

**Г. К.:** *Вы так и не познакомились с ним лично?*

**О. Р.:** Нет, мы так и не встретились; он остался для меня легендой. Его творчество очень любил и хорошо знал Илья Эренбург. Я упомянул о Фальке в разговоре с ним, это был курьезный случай. Эренбург провел много лет во Франции, был приятелем Пикассо, и все по праву считали его большим знатоком искусства. С ним был знаком мой друг поэт Борис Слуцкий, часто бывавший у нас в мастерских. Слуцкий вместе с поэтом Леонидом Мартыновым пригласили к нам Эренбурга. Нас собралось человек пятнадцать: Дима Плавинский, Лев Кропивницкий, брат моей жены и сын Евгения Леонидовича, и другие.

Лев Кропивницкий делал экспрессионистские абстракции, но он не внес нового в это направление. Он делал по западным образцам, хотя всем они нравились, особенно молодежи. Эренбург вошел с серьезным видом, стал смотреть, и на работы Кропивницкого сказал, что «видел сорок километров такой живописи». Думаю, он имел в виду беспредметную живопись, что она ему была неинтересна. Я же ему показал работу, даже фрагмент работы, где были тонкие цветовые переходы, которые мне нравились, и я сказал, что это «как у Фалька», сравнил с его техникой, на что он уверенно и вдумчиво возразил. Теперь мне это смешно вспоминать, я потом понял, что не как у Фалька, который строил на такой тонкой технике целиком всю работу.

Так что все шло постепенно: при Сталине у нас бывали всего несколько человек, все свои. Вслед за ними, понемногу, в Лианозово стали приезжать самые разные люди, потому что больше было некуда пойти, мы были самые первые, у кого двери были всегда открыты; любой мог приехать, особенно в воскресенье, показать свои работы, тут же велись споры об искусстве, и все могли поучаствовать. Мы хотели общаться, иметь свою публику и как-то зарабатывать своим трудом.

Позже появился «Сретенский бульвар» как сообщество, но они были совсем другие, они с самого начала работали с актуальным искусством. Когда я впервые зашел в мастерскую Кабакова, уже тогда увидел спинку старого дивана с приклеенной к нему круглой деревяшкой с изображением некоего пионера; были там и другие работы, но тогда еще не шло даже разговора о концептуализме — эти вещи не имели названия, и само направление не было никак обозначено словами. Кабаков хорошо знал о том, что происходит на Западе, и художники «Сретенского бульвара» тоже работали, исходя из новейших направлений. Интересно, что позже у них появились свои искусствоведы, Гройс и другие. В Лианозове тоже все время шли споры об искусстве, но там каждый думал о своем. Нам не нужны были искусствоведение или какие-то теории, потому что сообщество объединяла только общая судьба, — нас не признавали и не выставляли, и речи не шло, например, о каком-то общем манифесте для группы; целью было только наше объединение для последующих выставок, которые имели только один смысл — большей свободы для творчества.

Июнь 2016 г., Париж — Москва

# «Синяя птица»

Юрий Савостицкий

К концу 1960-х все молодежные кафе в Москве были закрыты: «Молодежное», «Аэлита», «Романтики»... Видимо, после событий 1968 года в Праге у власти вызвали беспокойство сборища молодежи.

Нас в «Синей птице» (СП) это легко коснулось только однажды. В конце декабря 1968-го мне поступило странное указание: достань, как хочешь, ящик водки для вечера райкома с американской делегацией — они сегодня на Красной площади видели попытку самосожжения на Лобном месте (как Ян Палах!) — возможны провокации. Водку достал, она, как всегда, решила райкомовскую проблему — рождественский вечер без осложнений, «мир-дружба», никаких провокаций...

А провокации бывали, правда, выдуманные. Я еще был не при должности, и тут вызов в райком партии: на вечере студентов университета им. Патриса Лумумбы — расистские лозунги! Случайно я был на этом вечере, куда меня пригласил Филипповский, тогда председатель клуба<sup>48</sup>: никаких лозунгов не было, подвыпившие черные целуются с белыми, мир-дружба. Секретарь райкома комсомола М. С. Лебединский (МСЛ) мне сказал: «Ты там, у секретаря РК КПСС молчи, говорить буду я, что больше не повторится». А мне — наказ: в будущем никаких иностранцев и публикаций, даже в нашей прессе.

И действительно, публикации пошли уже после закрытия СП — и в мемуарных романах Василия Аксенова, который и был-то у нас только однажды, и в интернет-биографиях знаменитых сегодня на Западе (там же проживающих) художников о первой их выставке именно в СП. А иностранца, который однажды проник в СП, шофера канадского посольства Костаки, великого коллекционера русского

авангарда, у меня хватило сообразловки не выставить. О другом иностранце — чуть ниже.

Энтузиаст МСЛ не позволял разогнать нас, это случилось только в 1970-м, после передачи нас в Ленинградский район. Тогда я думал, что и районирование Москвы изменили, только чтобы нас закрыть.

МСЛ, как и положено, вел среди нас воспитательную работу: «Приведи-ка мне на беседу твоих музыкантов, что они там играют?»

Я: «Стоит ли? Народ тяжелый, интеллигенты...»

Не просто, но как-то привел в райком квартет Громина. МСЛ начал: «Сегодня все хотят быть интеллигентами». Громин с места: «ёНо не всякий может это себе позволить». МСЛ: «Хорошо, беседу закончили, свободны».

В другой раз МСЛ сказал: «Поедешь вместо меня на собрание актива московского комсомола, будут осуждать писателей Синявского и Даниэля».

Я: «Да не знаю я таких писателей».

МСЛ: «Хорошо, тебе же легче»...

Сажу на собрании. Справа от меня — второй секретарь, слева, тоже вплотную, еще один, из зала выкрики «расстрелять!». Чувствую, сейчас будет голосование. Я локтем в бок второму секретарю, левым локтем — другому; схватился за живот: «не могу терпеть» — и вытолкнулся между рядами к двери. Из-за портьеры смотрю: единогласно. Потом в мемуарах прочитал: не я придумал этот трюк.

Я спросил у друга Виталика (В. В. Орлова): «Чего это МСЛ мне все разрешает: джаз, дискуссии, художников-нонконформистов?» — «Да он диссертацию на тебе пишет!»

Через десять лет при случайной встрече МСЛ дал свою визитку: кандидат искусствоведения, секретарь Союза художников РСФСР. Сегодня он проректор Академии художеств у И. Глазунова.

Художники, чьи первые выставки прошли в СП<sup>49</sup>, некоторые уже покойные, сегодня гремят на Западе, на аукционах «Сотбис», выставляются по миру: В. Комар, А. Меламид, Ю. Куперман, И. Кабаков, Э. Булатов, О. Васильев, В. Бахчанян, П. Беленок, М. Гробман, Г. Худяков, Л. Нусберг, Ф. Инфанте, С. Волохов.

Ю. Соболев активно помогал в организации выставок, познакомил меня с Ю. Соостером.

На выставке молодой художницы (сказочные полуабстрактные гравюры) проникший к нам активист от горкома комсомола начал доносить ее вопросами типа «Не понимаю: что это у вас, эльфы?» — «Читайте Андерсена, и чего ко мне пристали?» Активист: «А я хочу понять, какая у вас идеология?» Ю. Соболев из зала: «А у нас у всех одна идеология!»

После прогремевшего таллиннского фестиваля 1967 года Ю. Соболев поселил у себя квартет Ч. Ллойда. Утром редкие тогда в Москве негры вышли на балкон, перепуганные соседи вызвали милицию, а Юра им: какие претензии, они здесь меньше трех суток!

На выставке в СП Нусберг и Инфанте выступали конструктивистами, исповедовали искусство, воздействующее на все пять органов чувств. Представили эскизы, в том числе фантастические: фрагмент оформления аэропорта плазмой в магнитном поле, привели с собой для поддержки в дискуссиях Э. Неизвестного. Мой друг ВВО выступил с вопросом: «Вот я токарь<sup>50</sup> и не понимаю, вы эту свою конструкцию на прочность считали? А запахи будете делать сами или с помощью механизмов?»

С некоторыми художниками связи поддерживаю до сих пор.

О джазе. Из музыкантов уехал мало кто, да и то некоторые вернулись. В СП отыграли лучшие: покойный Клейнот, лучшая труба XX века Товмасян, тогда солдат-срочник Кузнецов, лучшая гитара прошлого века Громин, еще допризывник, рано ушедший; саксофонист Шеманков, самый известный сегодня музыкант — популяризатор джаза на ТВ А. Козлов, пианисты М. Куль с братом, В. Котельников, профессор Маганет, Булатов, Зубов, Бахолдин, Фрумкин, Гаранян, с которым связан конфуз, мучивший меня много лет. На одном из обязательных «вечеров отдыха предприятий», на вечере моссоветовцев, отдыхающие в самом начале сказали: гараняновская музыка не нравится, платить 30 р. отказываемся. Я предупредил квартет, извинился, они играть прекратили, но мое недостаточное благосостояние не позволило мне компенсировать им отсутствие гонорара.

...Несколько лет назад на концерте в консерватории в память Гараняна сосед в зале, старый барабанщик, посоветовал: «Вы свечку поставьте и забудьте про эти библейские 30 р.». Прошлым летом на Валааме в храме поставил свечку.

На этой поминальной ноте и закончу. Ибо СП тоже почила.

2016 г., Москва



# Молодые против стариков (отрывки из статьи)<sup>51</sup>

Владимир Слепян

## Миф социалистического реализма

Когда мы были студентами... газеты постоянно долдонили о необходимости усиления подготовки молодых художников в духе социалистического реализма. Однако на самом деле этот социалистический реализм больше напоминал некий химический элемент в атмосфере, который мы усваивали не замечая.

Хотя бюрократия советских художественных организаций вновь пошла по консервативной стезе, можно не сомневаться, что события после смерти Сталина, и в особенности между 1956 и 1958 годами, так стимулировали и встряхнули советских художников, что больше уже никто не мог представить себе поголовный возврат к доктрине и практике социалистического реализма.

## Воздействие Пикассо

Для меня, как и для многих других молодых советских художников, выставка Пикассо в Музее изобразительных искусств им. Пушкина стала самым важным и неповторимым событием нашей художественной жизни. Триумф, которым эта выставка пользовалась в Москве, впоследствии повторенный в Ленинграде, был широко известен в Советском Союзе, но не на Западе. В советской прессе лишь одна или две газеты посвятили несколько строчек этой выставке после ее закрытия. Не было никаких репродукций, никаких радио- или телепередач, никаких статей о выставке в художественных журналах. Однако, несмотря на безразличие прессы, я могу свидетельствовать, что успех Пабло Пикассо в Москве и Ленинграде был не менее

восторженный — и очень вероятно, даже более восторженный, чем когда-либо испытанный им на Западе. В течение двух недель, с раннего утра и до закрытия, около Музея им. Пушкина выстраивалась гигантская очередь, и милиция была вынуждена впускать людей небольшими группами, потому что счастливицы, прошедшие на выставку, не хотели уходить и в залах яблоку негде было упасть. Каждый день на выставке я встречал выдающихся писателей, музыкантов, ученых, актеров и живописцев. Но самыми многочисленными зрителями были молодые люди, с утра до вечера заполнявшие залы выставки, взволнованные открытием личного и революционного искусства. Тут же в залах то и дело возникали дискуссии по таким темам, как эстетика, направления в живописи и статус советского искусства.

Ожидалось, что Пикассо будет присутствовать лично, но бурные события в Венгрии помешали его прибытию. После закрытия выставки в Москве молодые студенты по собственной инициативе организовывали дискуссии о Пикассо и о современном искусстве в целом. Эти встречи проходили в Художественном институте им. Строганова, Институте строительства, Московском университете, Институте кинематографии, Театральном институте и Институте архитектуры. На этих дискуссиях, организованных абсолютно неофициально, присутствовали студенты разных институтов, узнававшие о собраниях по телефону, и произносились речи, часто престапуавшие границы, установленные администрацией.

Возможно, самым интересным событием подобного рода стала попытка спонтанно организовать общемосковскую встречу студентов, посвященную проблемам искусства. Эта идея родилась на историческом факультете Московского университета. Студенты получили у администрации МГУ разрешение организовать обсуждение статьи в «Правде», направленной против импрессионизма<sup>52</sup>. Студентам художественных институтов были отправлены приглашения. В последний момент, предчувствуя, что такое обсуждение могло бы принять плохой оборот, администрация факультета отменила встречу. Однако несколько сотен студентов из различных институтов все же собрались в актовом зале и, обнаружив отсутствие представителей администрации, решили сами начать обсуждение.

Оказалось, что это было достаточно просто, так как несколько человек в аудитории пришли с подготовленными докладами. Первый доклад был сделан молодым живописцем на тему «творческой свободы художника». После обсуждения был избран подготовительный комитет, которому поручили созвать большое собрание московских студентов. Комитет предложил провести с разрешения администрации на физическом факультете небольшое собрание, посвященное выставке Пикассо. Затем студентам всех институтов сообщили бы об этой встрече и, как ожидалось, на нее приехали бы тысячи студентов. И действительно, многие институты узнали о запланированном собрании из рукописных объявлений, развешенных накануне события.

Когда в последний момент администрация узнала о планах относительно собрания, все занятия были прекращены, во всем здании потушен свет, а двери заперты. Директор педагогического института в Москве, запретивший эту встречу, сказал студентам, пытавшимся оправдать собрание, ссылаясь на коммунистические убеждения Пикассо: «Да, я знаю, что Пикассо — коммунист, но вокруг него слишком много неопишуемого импрессионистского мусора!» Подобные события происходили и в Ленинграде после переезда туда выставки Пикассо.

Помимо выставки Пикассо состоялись и выставки живописца-символиста Джеймса Энсора, мексиканских рисунков, французских книг и репродукций французских картин до Пикассо, современной индийской живописи, международная выставка на Всемирном фестивале молодежи и студентов, ретроспективные выставки многих советских живописцев, таких как Лентулов и Тышлер, чьи работы практически никогда не показывались за предшествующие 20 лет, или Кончаловского, Дейнеки и Сарьяна, чьи работы подвергались остракизму до 1953 года. Однако российское модернистское искусство начала века так и не было показано: картины Кандинского и Малевича все еще находятся под замком.

Все эти события, конечно, не могли не привлечь внимания Центрального комитета, который обнаружил, что ревизионизм зашел так далеко, что потребовал реабилитации даже абстрактного искусства. Хрущев лично взялся навести порядок. Как в случае с «ревизионистскими» писателями в 1957 году, Первый секретарь

пригласил многих выдающихся и творчески мыслящих художников на правительственную дачу, где он напомнил им давно известные принципы, которые должны руководить их искусством и указывать им векторы развития их творчества. Художникам дали понять, что, хотя в отношениях с Пикассо в эпоху мирного сосуществования был необходим определенный минимум вежливости, это не означает, что мы испытываем потребность в собственных советских Пикассо.

### Спонтанность молодых

В то время как все эти обсуждения, выборы и перемены происходили в официальном мире, молодые художники смело рисовали картины, полностью игнорировавшие правила социалистического реализма. Например, группа студентов Ленинградской академии художеств (Института живописи им. Репина) в комнатах общежития щеголяла картинами, написанными в экспрессионистском и нефотографическом стиле. Так как они успешно выполнили все академические требования в классах студии, эти художники поставили своих учителей и администрацию в неудобное положение. Каждый день десятки любопытных собирались вокруг картин «нетрадиционной ориентации». Как-то раз, будучи в веселом настроении, художники устроили уличную демонстрацию с огромным портретом молодого человека в розовых трусах. Сборы привлекло внимание милиции, но молодым революционерам удалось внушить им, что молодой человек в розовых трусах был не кем иным, как Гарибальди, и что среди революционеров эпохи Гарибальди было модно носить розовые трусы.

Однако китайские художники, учившиеся в академии, оказались более бдительными, чем милиция. Они отправили делегацию к директору Йогансону с ультиматумом, в котором говорилось, что, если провокации ревизионистов в студенческом общежитии не прекратятся, китайцы немедленно уедут домой. Директор ответил на этот ультиматум исключением организаторов демонстрации из академии.

В другом случае группа молодых ленинградских художников, поэтов и актеров предложила свои услуги по организации вечеринки и постановке в одном из самых больших залов города (Дом культуры промышленного сотрудничества) пьесы, посвященной франко-

советской дружбе. В пьесе рассказывалось о поездке по Европе группы советских писателей и художников, достигающей кульминации во время их встречи с Сезанном, Ван Гогом, Рембо и Верленом в кабаре на Монмартре. Здесь на фоне джаза и танцующих девушек поэт Поль Верлен произносит тост за дружбу между СССР и Францией. В этот момент секретарь райкома партии в негодовании рванулся к сцене и попытался задернуть занавес.

И вновь в Ленинграде весной 1957 года студенты Политехнического института пригласили группу художников-экспрессионистов провести выставку. Они понадеялись, что во время сессии администрация будет слишком занята, чтобы интересоваться работами, показанными на выставке. Однако ленинградские партийные чиновники пришли на вернисаж выставки и закрыли ее без лишнего шума.

Приблизительно в то же время в Москве проходил интересный эксперимент. Перед Всемирным молодежным фестивалем в июле 1957 года для оценки картин на выставке молодых живописцев было создано международное жюри. Это жюри отличалось от обычного тем, что оно встречалось на открытых сессиях, куда любой желающий мог принести свои работы и присутствовать там в то время, пока по ним выносилось суждение. Впервые на советской выставке было показано множество картин, далеко отстоящих от канонов социалистического реализма.

Смущенное этим обстоятельством, жюри попыталось посредством отбора минимизировать любое нежелательное последствие такой выставки. Накануне открытия, после того как жюри уже сделало свой выбор, тогдашний министр культуры Н. А. Михайлов посетил выставку и приказал убрать работы некоторых живописцев и скульпторов из экспозиции. Но именно эти художники получили награды международного жюри фестиваля. Луи Арагон написал о них статью в *Lettres Francaises*, а Пабло Неруда прислал телеграмму с поздравлениями. Но даже поддержка международного жюри и всемирно известных писателей-коммунистов не помешала партийным чиновникам приказать победителям международной выставки прекратить свои эксперименты под угрозой исключения из Союза художников.

Среди прочих свидетельств проходивших тогда экспериментов молодых я мог бы упомянуть выставку моих работ на физическом факультете Московского университета в мае 1957 года, так как, насколько я знаю, это был единственный показ абстрактной живописи в столице за тот период. За три дня выставку посетили свыше трех тысяч человек, а на трехдневных обсуждениях побывало около 600 человек. Единственная причина, по которой выставка была разрешена, заключалась в том, что администрация не всегда знала, что происходило в отдаленных уголках огромного университетского здания. На третий день, впрочем, организаторы выставки почувствовали, что расстояние, отделяющее их от администрации, сокращается, и поспешили закрыть выставку.

### Перспективы «ревизионистского» искусства

Еще не пришло время, чтобы проанализировать работу художников-ревизионистов, ни даже чтобы перечислить их имена. Эта задача со временем будет выполнена советскими критиками, как только работы таких художников будут представлены широкой публике. В настоящее время такой анализ поневоле был бы крайне неполным, поскольку даже лучше прочих информированные люди знакомы только с незначительной частью того, что происходит в огромном СССР.

Но, по крайней мере, можно сказать, что у всех главных направлений современного искусства есть свои последователи в СССР, хотя эти люди могут даже не знать, что и в других странах есть художники, работающие в том же направлении. Например, в 1957 году в Москве открылась выставка работ молодого живописца, приехавшего из небольшого провинциального города. Узнав от своих более искушенных московских коллег, что стиль его был не что иное, как сюрреализм, художник вернулся в свой родной город.

Не пытаясь проанализировать творчество таких художников, я ограничился бы описанием условий и атмосферы, в которой они работают. В этой связи нельзя не упомянуть материальные и психологические трудности, но также и благоприятные обстоятельства, окружающие неофициальное искусство. У художника, посвятившего себя неофициальному искусству, есть только две

возможности. У него должна быть вторая, официальная профессия, или же он должен разделять свое творчество на официальное и неофициальное. Первая трудность общеизвестна, с ней сталкиваются многие художники во всех прочих странах, с единственной разницей, что в других странах эта проблема может быть временной. Кроме того, советскому художнику в этой ситуации отказывают в возможности покупать многие материалы для творчества, доступные только членам Союза художников. Во втором случае психологические трудности становятся главными. Художник должен быть уверен, что его вторая линия творческой деятельности, его неофициальное экспериментирование не станет известным союзу, в который он вступил с обязательством сопротивляться любым отклонениям от курса социалистического реализма. Понятно, что, если в СХ узнают, что у одного из его членов есть раздвоение творческой личности, союз просто вышвырнет этого несчастного художника вон. Не имея никакой другой профессиональной подготовки, он окажется в довольно плачевном положении. Художник, у которого есть иное официальное занятие, должен, естественно, также воздерживаться от разглашения своего ревизионистского искусства. Некоторые художники считают такое раздвоение слишком болезненным для творчества.

<...> Нельзя прожить только на занятия неофициальной живописью, несмотря на то что есть богатые коллекционеры такого искусства. Согласно советскому законодательству те, кто не работают на государство, подлежат высылке с места жительства. Соблюдение этого закона тщательно и регулярно контролируется милицией.

Также очевидно, что отсутствие возможности экспонировать произведения и недостаточные контакты с зарубежным искусством препятствуют развитию нового искусства в СССР. Оставляя без внимания некоторые другие, незначительные трудности, я теперь с гораздо большим удовольствием расскажу об обстоятельствах, благоприятных для молодых художников, работающих в стилях, отличных от социалистического реализма.

Три или четыре года назад в советской прессе можно было найти только туманные намеки на «нездоровые тенденции» у отдельных молодых художников. Эти сбившиеся с пути люди обычно представлялись как единичные случаи, не имеющие ни влияния, ни отклика у молодежи. По-видимому, предполагалось, что эта «модная

болезнь» пройдет со временем без следа. Однако для безразличия прессы к новым тенденциям среди молодых художников были также и другие, более серьезные причины. Открытая критика любого течения в искусстве только способствует усилению интереса к нему и убежденности его защитников. Критика часто помогает художнику узнать, что он не единственный, кто работает в таком ключе.

То, что Иогансон, соратник Герасимова и портретист советских высокопоставленных лиц, недавно счел необходимым призвать советских художников сопротивляться любым отклонениям от социалистического реализма, а молодых художников — в особенности сопротивляться абстрактному искусству, доказывает, что такие «отклонения» стали частым явлением. Однако неясно, как Иогансон мог вообще узнать о существовании художников-уклонистов. Ведь те, кто в своем отклонении от социалистического реализма смеют шагнуть дальше импрессионизма, конечно же, не показывают свои работы в местах, часто посещаемых Иогансоном. Где же тогда можно увидеть картины таких художников?

### Искусство, наука и будущее

По общему признанию, найти произведения неофициального искусства и его коллекционеров почти так же трудно, как обнаружить ракетные установки. Однако я знаю об одном таком месте и рискну рассказать о нем здесь. Это Международный объединенный институт ядерных исследований в Дубне, что недалеко от Москвы. В этом институте работают физики из разных социалистических стран. Там можно увидеть, или по крайней мере всего несколько лет назад можно было увидеть настоящую абстрактную живопись — картины, приобретенные физиками, работающими в институте. Я могу ручаться за подлинность этой информации, так как сам написал некоторые из этих холстов между 1956 и 1958 годами.

Связь между наукой и современным искусством, как отметили некоторые тонкие наблюдатели, не является простым совпадением. Однако, по-видимому, только в СССР эти отношения были сознательно признаны многими учеными и художниками и способствовали реальному общению между ними. Не будет преувеличением сказать, что поддержка и интерес, проявленные учеными по отношению к



молодым художникам-экспериментаторам, являются самой важной гарантией существования нового искусства в СССР. Этот интерес проявляется особенно часто среди ученых, работающих в самых продвинутых областях науки, например в атомной физике, физической химии, математике, и особенно среди молодых исследователей в этих областях. Возможно, главная причина этой восприимчивости к новому искусству заключается в том, что большая часть интеллектуальной мощи страны сконцентрирована именно в этих областях науки. Трудно убедить человека, работающего с концептами квантовой механики, что художественные формы таких «социалистических реалистов», как Александр Герасимов, являются наивысшим достижением человеческого духа. <...>

Конечно, ученые не одиноки в своем интересе к современному искусству. Можно привести здесь имена выдающихся писателей, поэтов, музыкантов, актеров, режиссеров, не говоря уже о молодых людях во всех слоях общества, не менее чутко реагирующих на искусство, выходящее за пределы официальной догмы. Люди, занятые в областях искусства и культуры, отличаются от ученых тем, что от них время от времени требуют высказывать осуждение всех отклонений от социалистического реализма. Они больше, чем ученые, заняты общественной деятельностью, и это мешает им коллекционировать работы современного искусства. Есть, например, писатели, собирающие неофициальные художественные работы только в периоды, когда атаки на ревизионизм спадают.

Единственным исключением из этой системы является Илья Эренбург, которому с 1956 года было дано право выражать и в прессе, и в книгах свое восхищение западным искусством в диапазоне от Моне до Пикассо. Нельзя не восхищаться умением и энтузиазмом, с которым Эренбург использовал эту привилегию для выполнения задачи, которая в ином случае потребовала бы целой армии историков искусства — задачи информирования советского населения о самых важных событиях в искусстве прошлого века. Это благодаря его последней книге автобиографических воспоминаний «Люди, годы, жизнь» (1961)<sup>53</sup> советские читатели узнают о таких художниках, как Шагал, Сутин, Модильяни, и о других великих современных новаторах.

Кажется достаточно ясным, что сложная последовательность событий после смерти Сталина создала в советском искусстве мощный тренд к экспериментированию. Хотя все больше подобных картин открывается для зрителей, такого рода живопись по-прежнему большей частью сокрыта от глаз. В данный момент для советских художников легче задумывать новые творческие идеи, чем выполнять их. И все же в этой ситуации есть некое преимущество, потому что такие художники не обременены мыслями о денежном вознаграждении или всенародном успехе и могут потому руководствоваться в своей творческой деятельности только непосредственным интересом.

Хотя было бы безрассудством рискнуть сделать сейчас точное предсказание, не исключено, что некоторые самые интересные события в искусстве последующих десятилетий произойдут на российской почве. Молодые советские художники, пройдя за несколько лет по дороге, на которой Западу потребовались 50 или более лет, могут оказаться менее скованными традицией и легче вдохновляться по поводу новых возможностей, чем их западные собратья. Их признание, однако, придет только если/когда существующая группа бюрократов-художников — всех этих могущественных пережитков эпохи Сталина — прекратит доминировать в художественной жизни страны.

© Перевод Г. Кизевальтера, 2016

# Подвергать все сомнению

Габриэль Суперфин

**Георгий Кизевальтер:** *Я недавно перечитал воспоминания Михаила Чернышова, где он рассказывает об общении с вами уже в конце 1950-х и говорит, что вы ему передали вырезки из журнала Life или даже сам журнал, где была публикация о Звереве и других наших художниках. Он утверждает, что это было в 1959 году.*

**Габриэль Суперфин:** Нет, это было не раньше конца 1960 или начала 1961 года. Мы познакомились примерно в то время.

**Г. К.:** *А у вас сохранился этот журнал?*

**Г. С.:** Ну что вы! Ничего не сохранилось. Эти вырезки мне подарил тогда Б. Б. Сосинский, реэмигрант.

**Г. К.:** *То есть это была случайная «находка», попавшая по правильному адресу?*

**Г. С.:** Конечно.

**Г. К.:** *А чем вы занимались в то время?*

**Г. С.:** Искал себя (*смеется*)... Нет, в основном книгами. Торговал, менялся. Это называлось «спекулянт». Я тогда как раз окончил школу, мне исполнилось 17 лет. Конечно, это громко сказано — «торговал». Пытался торговать... Это было чуть позже того момента, как у меня появился замечательный друг Саша Васильев<sup>54</sup>, который, кажется, тоже упоминается у Миши Чернышова. А еще я познакомился тогда, с одной стороны, с собирателем «новой живописи», а с другой — с «маршаном», как он сам себя называл. Это был Геннадий Михайлович Блинов, сделавший ставку на Эрика Булатова, тогда еще работавшего под влиянием Фалька или Фонвизина. Гена меня познакомил с Васильевым, поклонником Володи Яковлева. Он был одним из первых собирателей таких художников, как Яковлев, Харитонов и т. п. Но он не любил Рабина.

**Г. К.:** *И вы были, наверное, на американской выставке 1959 года?*

**Г. С.:** Конечно, был. Прорвался туда в пересменок между заездами в пионерский лагерь...

**Г. К.:** *Знаете, я читал и говорил об этом со многими. Об этом рассказывают Михаил Чернышов, Владимир Паперный, Александр Юликов, теперь вы... Удивительно, что такие молодые ребята, еще учащиеся школы, в то время вдруг начинали интересоваться абстрактным экспрессионизмом, поп-артом и пр. Почему это происходило, как вы думаете?*

**Г. С.:** Если вы посмотрите газеты или журнал «Крокодил», определенным образом отображавший общество того времени, то вряд ли это можно будет определить только как «страсть к запретному», однако нас всех сформировал 1956 год с его посылом не воспринимать все как истину в последней инстанции, отбросить все детские верования, подвергать все сомнению. И если что-то плохое писали об абстрактной живописи, то это было интересно посмотреть и составить собственное мнение. У меня это пошло от увлечения Маяковским, усиленного делом Б. Пастернака в 1958 году. Возникло подозрение, что что-то здесь не то. Вскоре стихи Маяковского привели к увлечению футуризмом. А тогда еще за Таганкой существовала Библиотека-музей Маяковского, и в этой библиотеке можно было свободно брать из хранилища книги, принадлежавшие, допустим, Крученых, и так войти в поэзию XX века. Вот, собственно говоря, путь, по которому мы шли. Конечно, у каждого он был свой, но это как пример.

Далее, обязательно было ходить в Библиотеку иностранной литературы, где мы смотрели альбомы и журналы с недоступной нам живописью. А в букинистическом отделе магазина «Академкнига» продавались альбомы Skira, которые тоже можно было посмотреть...

**Г. К.:** *Интересно, и кого из художников, представленных в альбомах, вы предпочитали в те годы?*

**Г. С.:** Не помню, чтобы у меня был какой-то специальный интерес. Смотрели все, только шел выбор по «Полутораглазому стрелцу» Бенедикта Лившица<sup>55</sup>, которого я случайно прочитал, знал имена и полагал, что мне нравится Кандинский, хотя никакого реального представления о нем я не имел и его «Ступени» еще не читал. Скорее всего, наши понятия формировались понаслышке, и вдруг наяву у меня появилась живопись Рабина, Плавинского и Харитонова. Это

происходило в результате хождений по художникам с моими новыми товарищами. Тогда ведь телефоном никто не пользовался, чтобы предупредить о визите, а просто приходили с улицы. В качестве первого примера отчетливо помню поездку к Рабину в Лианозово (это было в сентябре 1960 года) с людьми, которые стали на много лет моими друзьями, Николаем Котрелевым и другими. Естественно, в гостях возникали новые знакомства. Помню визиты к Булатову в том же 1960 году и позднее, к Саше Харитонову и Плавинскому. Яковлева я узнал чуть позже.

*Г. К.: Вот тут интересный момент, Гарик. Вы первый человек, упоминающий Булатова в то время. Чем он привлек тогда молодежь? Своей живописью?*

*Г. С.:* Канон у нас складывался из только что увиденного. Поэтому я не могу сказать, что он чем-то «привлек». «Привлекали» они все, у каждого своя тема и почерк. Таких вопросов, как «нравится — не нравится», «хорошее — плохое», не существовало. Для нас это был просто «художник Булатов», без комментария. Я могу только вспомнить, что у него были такие тяжелые цвета...

*Г. К.: Тяжелая пастозная живопись?*

*Г. С.:* Да... Имели значение разговоры с художником, вот что было интересно! Потому что речь у всех была несколько косноязычная, эмоциональная... И еще, разумеется, из первых походов можно вспомнить Василия Ситникова; с кем-то пришел и к Вейсбергу. То есть мы можем так вспомнить почти все имена, а их источником служила та публикация в журнале Life, но не сама публикация, а ее описание в какой-то советской газете! «Вот, некий американец Маршак вместо нашей хорошей живописи представил каких-то бездельников!»

*Г. К.: То есть привлекало все то, что отрицалось в официальной советской прессе?*

*Г. С.:* Конечно! Без всяких критериев отбора.

*Г. К.: А что можно было обнаружить интересного в советских музеях?*

*Г. С.:* Одно время в середине 1950-х я регулярно ходил в Третьяковку. Тогда и было только два музея — ГМИИ им. Пушкина и Третьяковка. Все остальные относились к случайным. Да, еще упоминавшийся Музей Маяковского. Хотя там картины не показывали. Даже одна картина уже была шокирующим обстоятельством. А еще

было таинственное слово «запасник». Надо же было туда проникнуть, а мне это никак не удавалось... А так я помню выставки, которые все знают. Например, выставка художников стран народной демократии. Наверное, это 1957 год. Там были весьма неожиданные скульптуры поляка Ксаверия Дуниковского. Они произвели на меня, да и не только на меня, большое впечатление. Много было и других неожиданных работ, посвященных теме войны. Весьма интересной была экспозиция чешского стекла в Манеже с ее интересными формами, рождавшимися буквально на глазах. Далее, в маленьком зале Союза художников на Кузнецком мосту открылась выставка Николая Рериха — одной из первых. А поскольку я жил на Малой Бронной, я очень часто ходил на выставки в переулок Жолтовского, где был МОСХ. Одноклассники Миши Чернышова, учившегося неподалеку, потом рассказывали мне, что тоже ходили в эти залы.

*Г. К.: А куда пошла эта волна интереса к запретному в 1960-е годы?*

*Г. С.:* Ну, интерес этот ослабел. Я уже искал свое собственное дело, поэтому оставались только личные дружеские отношения, скажем, с Володей Пятницким. С Яковлевым было дружить сложно; была краткая дружба с Мишей Гробманом. Но душевные отношения оставались только с Пятницким и Эдиком Курочкиным. В остальном я пытался отстраниться от художников, потому что их питье меня сильно мучило. Приходилось постоянно страдать от того, что человек не мог выйти из такого состояния. Такой богемной жизнью отличался круг Васильева — Игорь Ворошилов и др.

*Г. К.: А какие-то иные имена вызывали интерес в то время? Скажем, те, кого вы не знали лично, но слышали?*

*Г. С.:* Да в общем-то все имена уже были известны, я думаю. Питерских художников я не знал, хотя они приезжали в Москву. Скажем, во время французской выставки случился «набег» людей во главе с красочным Борисом Понизовским, имевших к живописи опосредованное отношение. А я с 1962 года начал уже заниматься архивами, филологией, потом занялся лингвистикой и все равно вернулся к архивным источникам.

*Г. К.: Вы интересовались современной поэзией?*

*Г. С.:* Я прошел через увлечение Мариной Цветаевой и Пастернаком, знал (благодаря самиздатскому «Синтаксису») культовые

имена типа Севы Некрасова или Станислава Красовицкого<sup>56</sup>, но меня больше привлекала поэзия тех, кто начинал до 1917 года и столкнулся с последующими событиями. Увлечение Хлебниковым меня миновало, а художники (Пятницкий и его круг) жили его стихами («классик» Булатов был увлечен стихами Ахматовой).

*Г. К.: И художественная жизнь ушла на второй план?*

Г. С.: Да. Выставки я иногда посещал, скажем, помню выставку Володи Яковлева в каком-то институте на Котельнической или в ДК на шоссе Энтузиастов, которую устраивал Глезер, то есть общие места встреч.

*Г. К.: Как выглядели подобные выставки? Они устраивались где-то в фойе?*

Г. С.: Я не могу сказать точно. Работы висели между окнами, на стенах. Но это были не закуточки, а вполне приличные залы с профессиональной развеской.

*Г. К.: И сколько «выдерживали» эти выставки?*

Г. С.: От дня до трех дней, точно не скажу. Впрочем, чтобы выставка длилась больше одного вечера, я не помню. Слухи по Москве об этих выставках распространялись быстро; все мчались туда, а там уже было закрыто. Еще помню: в 1970-м в мае не состоялась доведенная до открытия выставка Олега Целкова.

*Г. К.: Интересно, в Тарту в тот период была художественная жизнь?*

Г. С.: Была, но, поскольку она была эстонской, казалось, что это жизнь подражательная, провинциальная. Появился там уже коллекционер Матти Милиус, я его видел, но не особенно общался. В Тарту было всего два-три места для общения и знакомств, в основном студенческие кафе.

*Г. К.: А Соостера вы знали?*

Г. С.: К Соостеру в Москве я не пошел. Кстати, к Кабакову меня все время тянул один мой друг, он занимался романскими языками, Сережа Высоцкий. Он дружил с Кабаковым и говорил, что это самый замечательный собеседник и художник. Это было в середине 1960-х, если не ошибаюсь.

*Г. К.: Вернемся к Олегу Целкову: он был хорошо известен уже в конце 1950-х, но вы его не упомянули ранее.*

Г. С.: А он считался питерским художником. Помню, однажды я проходил по Малой Бронной и вижу: оформление спектакля «Дамоклов меч» — Олег Целков. Это вот интересный момент — неофициальный художник и в то же время занимается оформлением спектаклей. Один из пограничных случаев.

Г. К.: *А почему вы называете его неофициальным, когда он был вполне официальным?*

Г. С.: Ну, видимо, потому, что он в нашем круге общения считался неофициальным. Как будто не был никем другим. Это такой удачный художник, который признавался и теми, и другими. То же самое было с оформлением книг — скажем, Игорь Куклес или кто-то еще этим занимался, — да, он подрабатывает этим.

Г. К.: *То есть такие параллельные линии в жизни и искусстве признавались за данность и норму?*

Г. С.: Да, и тогда не было еще идеи политизации, что, дескать, «продался». Это появилось гораздо позже.

Июнь 2016 г., Бремен — Москва



# Мы открыли окно в мир

Пол Съеклоча (Катгер)

**Георгий Кизевальтер:** *Как получилось, что вы вдруг решили в 1963 году поехать с американской выставкой в СССР? Кем вы там работали — экскурсоводом, куратором?..*

**Пол Съеклоча:** Я был там всем сразу (*смеется*). Конечно, у меня была и другая работа, но об этом я не могу говорить. Всего у нас работало человек двадцать, и Игорь Мид в том числе. Когда мы встречались в Калифорнии, у меня еще не было никаких планов, что я буду писать книгу. Но после того, как я поехал по Союзу с выставкой, я многое понял в дополнение к тому, что уже знал.

А началось все потому, что в СССР в академическом отпуске побывал один итальянец, Франческо Мэлия, приехавший туда изучать русское искусство, и у него возникла эта идея с выставкой.

**Г. К.:** *А какое отношение имел этот Мэлия к вам или к вашей работе?*

**П. С.:** Профессор Франческо Мэлия был историк искусства из Университета Рима; в течение целого года он занимался исследованиями русского искусства, неоднократно приходил ко мне в американское посольство и постепенно познакомил меня с некоторыми подпольными художниками, а вскоре я подружился с Сашей Гинзбургом и Ильей Эренбургом. И Мэлия предложил устроить в СССР выставку американского искусства.

Вначале мне даже и не хотелось заниматься выставкой, но потом я поговорил с людьми в Вашингтоне, и мне сказали: «А почему нет?», и я согласился. Кстати, впоследствии Игорь получил от книги гораздо больше славы, чем я, потому что это была его профессия, а для меня эта тема была не так важна...

**Г. К.:** *Ну тем не менее вы занялись выставкой и художниками?!*

**П. С.:** На самом деле я редко бывал на выставке и больше времени проводил в отделе культуры в посольстве.

**Г. К.:** *Но по профессии вы с искусством никак не были связаны?*

**П. С.:** *Никогда!*

**Г. К.:** *Почему же вы стали писать эту книгу о неофициальном искусстве?*

**П. С.:** В 1965 году я был одним из организаторов симпозиума «Плюрализм в коммунизме» в Лионе (Франция). Он организовывался разными правительственными службами, а я был, кстати, на военной службе в ДИА<sup>57</sup>, и это мы, а вовсе не ЦРУ с его идеей противостояния с СССР, поставляли всю информацию по русским ракетным комплексам в правительство. Я начал постоянно работать в России в 1961 году, за два года до выставки, и к 1963 году уже поехал по городам, а ребята из ЦРУ сидели на вечеринках и никуда не ездили. И я тысячу раз писал в докладах, что у России нет никакого плана нападения на США, но мне тут же замечали, что так писать нельзя, иначе мы ни цента не получим от правительства! И в общей сложности я провел в России 12–13 лет с небольшими перерывами.

Так вот, я написал тогда доклад о том, что в России есть движение неофициальных художников и что там в свое время был серьезный авангард, который повлиял на все развитие западного искусства — если вспоминать книгу Камиллы Грей<sup>58</sup>. На симпозиуме я впервые употребил понятие «неофициальное искусство» в своем докладе. Все материалы участников симпозиума были переведены на 32 языка и опубликованы под редакцией американского издательства тиражом два миллиона экземпляров. После этого мне предложили написать книгу о шестидесятниках и в целом о советской интеллигенции. И книга стала мне очень интересна с точки зрения того «великого эксперимента», что описан у Камиллы Грей.

**Г. К.:** *Следовательно, вы прочли тогда ее книгу?*

**П. С.:** Да. Конечно, соцреализм не давал художникам нормально работать и развиваться. У меня в Москве сложились очень хорошие отношения с теми людьми, которые повлияли на мои знания и помогли мне понять ситуацию, например, с Эренбургом, который жил недалеко от Кремля. А когда судили Иосифа Бродского, я как раз был в Питере, потому что мы вели там переговоры в американском консульстве об открытии в Сан-Франциско русского консульства. Это вовсе не было нашей идеей — тут больше были задействованы ваши люди, которым было очень важно как можно шире открыть Россию Западу. Но кто

мешал этому процессу, так это ЦРУ, которое из всех сил закрывало эту дверь. Хрущев стремился к открытию России, но конгресс этого не хотел и стремился поддерживать антикоммунистическую идеологию и конфликт между ведомствами, чтобы они боролись между собой за деньги для своих программ. ЦРУ получило славу антикоммуниста № 1, притом что они и так получали какие-то деньги от старой аристократии. Одним из моих профессоров, например, был Глеб Струве, сын Петра Струве.

А польский поэт Чеслав Милош часто сидел у меня на кухне после того, как в 1960 году меня отправили в Париж, а я вытащил его оттуда и привез в Калифорнию. Он стал преподавать в университете литературу — так заманивали в Штаты многих прогрессивных людей, и создавалась основа для пропаганды идеи, что Америка — выразитель идеалов интеллигенции, хотя там никогда не было никакой интеллигенции, и сегодня нет. В царской России, для сравнения, было четыре миллиона людей, называвших себя интеллигентами, а в Америке такого никогда не было и не будет, потому что там иное, индивидуалистическое общество.

*Г. К.: Хорошо, но ваш соавтор Игорь Мид все же был искусствоведам?*

*П. С.:* Нет, Игорь был не искусствоведам, а художник. Ну, а что особенного он знал о России? Вот я — как политолог — разработал связи всего этого движения в Москве, потому что очень часто они ничего не знали друг о друге. Я успел повидать всех главных людей и начал думать о том, что можно будет что-то написать об этом в будущем, и так и получилось. Я использовал выражение «unofficial art» в той статье 1965 года, а после выхода книги<sup>59</sup> и роста ее популярности в Штатах открылось более 50 галерей, якобы занимавшихся неофициальным искусством!

*Г. К.: И как же они получали картины из Советского Союза?*

*П. С.:* Привозили разные деловые люди, дипломаты.

*Г. К.: Давайте вернемся к выставке. В каких городах СССР вы побывали с ней?*

*П. С.:* Выставка побывала в четырех городах: в Москве, Алма-Ате, Ереване и в Ленинграде. После выставки, как я знаю, был сделан каталог в двух томах, но я его никогда не видел.

**Г. К.:** *Это была выставка графики? А какие художники были представлены?*

**П. С.:** Нет, там была и живопись. А художники были самые разные, весь спектр.

**Г. К.:** *Как проходила выставка в Алма-Ате и Ереване? У тамошней публики был интерес?*

**П. С.:** Конечно! Но главное для нее было то, что они могли поговорить с живыми американцами. Как мне казалось, люди приезжали главным образом для того, чтобы взглянуть на нас! В штате было двадцать человек, но, когда меня не было на выставке, меня всегда искали, потому что я был, наверное, единственным, кто понимал это движение и весь этот «великий эксперимент» с Малевичем, Габо, Поповой и т. д. Иногда приходили и местные художники, и мы общались как могли.

За годы работы в СССР я познакомился с очень многими людьми. Я знал Солженицына, Эрнста Неизвестного, братьев Медведевых, Женю Евтушенко, даже семейство Хрущева (хотя с ним самим незнакомился).

**Г. К.:** *В книге есть несколько иллюстраций, подписанных «неизвестный художник». С чем это было связано?*

**П. С.:** Мы не могли указывать некоторые имена, потому что сами художники просили нас об этом. В то время я всегда находился в двойном положении, не столько опасаясь за себя, сколько за людей, с которыми встречался, подвергая их опасности преследований, так как их могли отправить рубить лес в весьма удаленные места. Времена были очень тяжелые, творческая интеллигенция была под колпаком КГБ. ...Хотя позже они показывали всем эту книгу и говорили, что «это мои работы», и уезжали на Запад зарабатывать деньги.

Конечно, были и такие, как Неизвестный, которые ничего не боялись. Я, кстати, был в Манеже, когда Хрущев пришел на выставку в 1962 году. Позже мы и с Белютиным подружился. И вот они считали, что смогут пройти этот «смотр», используя связи с Радой, Сергеем<sup>60</sup> и зятем Хрущева Аджубеем; они хотели свободы слова, свободы картины, поэзии... но не получилось. Кстати, отметьте, что, когда эти люди уехали за границу, они ничего больше не написали... Мы много разговаривали об этом позже с Сашей Гинзбургом, который уехал и жил в Париже. Как и Рабин.

**Г. К.:** *Вы ездили к нему в Лианозово в те годы?*

**П. С.:** Конечно. Я встречался с ним и позже. И мне до сих пор непонятно, как он успевал всех собирать вокруг себя и работать. Встречались мы и с Белютиным, но это совсем другой человек, бизнесмен, он немалые деньги заработал на своей группе.

**Г. К.:** *Каким образом?*

**П. С.:** Продавал их работы бизнесменам, дипломатам и туристам.

**Г. К.:** *А из группы Рабина вам еще кто-нибудь нравился?*

**П. С.:** Я помню Немухина, его жену Мастеркову, остальных плохо. Был еще художник, который часто сидел в психушках, — Яковлев? Да, Яковлев был очень интересный художник... И еще Василий Ситников — он жил совсем рядом со зданием МГБ-КГБ на Малой Лубянке, и его несколько раз сажали... Другие художники, которых я особенно выделил в книге, были Вида Рабина<sup>61</sup>, Анатолий Брусиллов<sup>62</sup>, Анатолий Каплан, Евгений Кропивницкий, Анатолий Зверев, Дмитрий Плавинский, Дмитрий Краснопевцев, Эрнст Неизвестный, Александр Харитонов.

Конечно, большую роль сыграл в те годы Эренбург, потому что он их всех защищал и сам начал с той важной повести, которая вышла вскоре после смерти Сталина, — «Оттепель».

Эренбург в 1963 году настоял, чтобы я вывез и опубликовал первую книгу поэзии Иосифа Бродского, изданную УМСА на русском языке в Вашингтоне (под правительственной крышей, позволявшей печатать разные деликатные материалы) в октябре 1964 года в виде довольно большой книги с мягкой обложкой зеленого цвета. Я рискнул и взял этот сборник у Саши Гинзбурга в Лианозове, а моя первая жена вывезла его оттуда под одеждой в посольство. Это было в декабре 1963-го, а потом я по-русски написал к сборнику предисловие под псевдонимом Георгий Стуков и отослал его в Штаты осенью 1964 года. Я чертовски рисковал тогда с этим сборником и этим предисловием, оставаясь в СССР. Но книга была издана, потому что Илья Эренбург на меня рассчитывал и я не мог ему отказать.

И точно так же я вывез из Лианозова три тома «Синтаксиса» Гинзбурга, написал к ним длинное предисловие и отослал одному пожилому коллеге из Калифорнийского университета, а он уже переправил материалы в «Грани» во Франкфурт, где они были опубликованы осенью 1964 года. У Гинзбурга была алкогольная

зависимость, вызывавшая серьезную озабоченность у многих моих коллег в посольстве: они боялись, что КГБ скомпрометирует нас обоих. И я, и моя жена — мы пытались помочь Гинзбургу с этой проблемой, но это не сработало. Позже в Париже, когда моя дочь училась в Сорбонне, я пытался установить с ним контакт, но не нашел его.

Стоит заметить, что самиздат не входил в мою компетенцию — это было дело Гинзбурга! Да, мы оказывали помощь таким людям, как Гинзбург, хотя сейчас я не могу вспомнить ничего из того, что написал Саша. И он очень сильно рисковал, приходя к нам с женой в гостиницу «Украина», где в начале 1960-х жили некоторые сотрудники посольства, пока нам не построили квартиру в Москве...

Еще я помогал с выездными документами братьям Медведевым, хотя я их не знал, как не знал лично и Бродского. А Бродский вел себя как *высокомерная провинциальная балерина*, когда приехал в США: он нагло врал в интервью одной известной корреспондентке (я тогда слушал прямую трансляцию) о том, каким он был важным в России, и почему КГБ ничего не мог с ним сделать, и как его ждали в Штатах. Хотя без публикации его сборников на Западе и моего доклада вашингтонским богам его никуда бы не пустили и отправили бы в лагерь (как я думаю). И все в русской диаспоре в Штатах знали это. Его роль диссидента помогла ему и въехать в Штаты, и получить позже Нобелевскую премию. На тех же коньках въехал и Солженицын, и тоже получил премию; при этом у меня нет сомнений, что Бродский писал все же лучше, хотя был «просто поэт».

Откровенно говоря, я считаю, что самиздат был основан на политике и не представлял собой реального творческого прогресса, а был тогда просто главным «информационным поводом» для американской прессы, поэтому я впредь решил не тратить на него время.

**Г. К.:** *В общем, вы узнали тогда очень много о творческой интеллигенции в Союзе. И все же, возвращаясь к книге — почему вы ее написали? Это был увлекательный эксперимент по анализу современного искусства в СССР?*

**П. С.:** Да, так получилось. В Вашингтоне тоже об этом узнали и попросили, чтобы я что-нибудь написал. Первая статья так и называлась — Unofficial Art<sup>63</sup>, по-моему, она вышла в 1965 году... да, в

декабре. Это была большая книга о плюрализме в коммунизме — и моя статья нанесла первый удар по социалистическому реализму. Правительство ее перевело на 32 языка и сделало два миллиона копий! Денег не брали, книги просто раздавали.

Вообще, проблема этого движения в СССР заключалась в том, что у художников не было значимых людей, которые могли бы подтягивать их движение на нужный уровень и продвигать его. Никто ничего не знал и не знает о русском искусстве. Конечно, большую роль сыграла книга Камиллы Грей «Великий эксперимент», но это всё. Литература — в лучшем положении, она проникает через границы. Когда Чеслав Милош (а он был очень влиятельным на Западе, у него были встречи с папой и т. п.) получил Нобелевскую премию, он сказал: «Эту премию надо было бы дать моим переводчикам, вот они настоящие поэты!» С их помощью его поэзия проникла в западный мир.

**Г. К.:** *Кстати, на вашей выставке 1963–1964 годов были и стенды с американской литературой, верно?*

**П. С.:** Еще бы! Мы раздали пять миллионов книг в четырех городах! Многие приходили на выставку просто для того, чтобы им дали какую-то книгу даром! Я это знаю, потому что лично занимался раздачей этих книг.

**Г. К.:** *А они были переведены на русский?*

**П. С.:** Мало. То, что было у американцев — от Пастернака до Джиласа<sup>64</sup>. К сожалению, мы мало получали новых книг, а провели в России почти год. Но за это время я писал доклады о том, сколько мы раздали книг на выставке, а правительство и делало эту выставку для того, чтобы мы влияли на русское население. Эта выставка вообще была не столько культурной миссией, сколько площадкой для пропаганды идей правительства США! При том что это правительство не рекомендовало американцам посещать 14 стран мира, начиная с Кубы, где были коммунистические режимы. А я ездил в эти страны, несмотря ни на что.

Но иногда оно делало и много положительного, к примеру, наша выставка невероятно повлияла на людей! Сколько там было посетителей — я писал об этом в книге!<sup>65</sup> С другой стороны, несколько наших сотрудников за время работы выставки были выдворены из страны, в том числе Игорь Мид, и он не мог больше приезжать. А я по-другому разговаривал с вашими службами: никакого

антикоммунизма, все хорошо! (Смеется.) Но они не знали, кем я был на самом деле!

После этого бывали и другие выставки, но такой больше не было, потому что советские власти в дальнейшем не разрешали. Ведь открылось огромное окно в мир! Этот культурный обмен невероятно повлиял даже на лояльную интеллигенцию, если можно так сказать, то есть на коммунистов, занимавшихся цензурой и управлением в России, потому что они увидели, что «этот Запад» был совсем не такой, как они сами писали. Они начали постепенно обрезать нитки в КГБ и политике, готовить почву для модернизации. И со временем эти процессы привели к перестройке 1980-х.

Ноябрь 2016 г., Черногория — Москва



# Мы долго умудрялись отстраняться от окружающей жизни

Ирина Уварова

**Георгий Кизевальтер:** *Как вам кажется, какую роль сыграла литература в формировании атмосферы пресловутой «оттепели», в создании нового, оптимистического настроения у интеллигенции в 1950-е годы?*

**Ирина Уварова:** Я филолог, получивший образование в 1950-е годы в МГУ, думаю о том, что можно говорить не о влиянии литературы на оптимистическое настроение, а скорее об его отсутствии.

Мы должны были ежедневно читать литературу, актуальную для того времени, хотя бы роман «Кавалер золотой звезды». Это и литературой-то не назовешь. «Мои университеты» начались в год появления труда Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», и атмосфера в областях филологии стремительно ухудшалась не только в сфере лингвистики, но и в сфере литературы тоже.

От литературы актуальной (студент-филолог должен был читать 800 страниц в день)<sup>66</sup> можно было уйти в прошлое, и я ушла в семинар по творчеству Маяковского к В. Д. Дудакину. Тут судьба свела меня с А. Д. Синявским — по печальному стечению обстоятельств (а по существу — счастливому!) он оказался оппонентом моего диплома. Я писала о поэме Маяковского «Про это» на фоне литературы 1920-х годов. По наивности или по глупости написала нечто скандальное, так что Синявский меня спас, — знак судьбы, если угодно.

Но именно ему юные филологи, приговоренные к чтению актуальной литературы, обязаны «наукой» читать журнальную макулатуру критически, да и весело. В ту пору он на страницах журнала «Новый мир» подвергал остроумной критике этих самых

«кавалеров золотой звезды». Из его рук мы получали рекомендацию относиться к подобной литературе с юмором, а не с отчаянием.

Вообще, общество того времени разделялось «по родам войск». Был свой читатель у журналов «Новый мир» и «Театр», и другой читатель у журналов «Октябрь» и «Театральная жизнь». Разделение наивное, но точное, а когда я спросила старого еврея при журнальном киоске, есть ли у него журнал «Октябрь», он оглядел меня с удивлением: «Но у меня же есть „Новый мир“!»

Так вот, то, что публиковал «Октябрь», Синявский весело громил в «Новом мире». Думаю, эти критические тексты дали нам некий рецепт, как дистанцироваться от литературы «Октября», не впадая в отвращение к печатному слову.

Синявский же этой своей критикой противоположного лагеря словно бы готовил читателя для грядущей литературы, автором которой будет Абрам Терц. Это будет литература ближнего будущего, совсем иного направления, «романтический реализм» — кажется, так. Во всяком случае, реализм, но от Гофмана. А пока он выступал в маске журнального критика, и он же тайно писал прозу Абрама Терца. У него, по-моему, были стратегические планы, нацеленные на спасение отечественной словесности, угодившей в плен соцреализма.

Между тем в отечестве были лица, представляющие литературу если не подпольную, то уж во всяком случае неофициальную. Некоторых мне выпало узнать: то были Павел Улитин и Александр Асаркан. Асаркан был театральным обозревателем, а кем работал Улитин — не помню. Только проза, которую он писал, не могла быть напечатанной у нас по причине чужеродности стиля. Кажется, как раз так писали тогда на Западе — тут и поток сознания, и острые отрывочные наблюдения — одним словом, о публикациях подобных «записок из подполья» не могло быть и речи, да и речи никто не заводил.

И Асаркан, и Улитин — авторы, сильно отличающиеся друг от друга, но некое биографическое обстоятельство их объединяло. Оба они встретились в психиатрической больнице, и там к ним примкнул Юрий Айхенвальд. Это был остров интеллигенции среди, сами понимаете, какого моря. В этом море они сумели сохранить интеллект. Асаркан там начал учить итальянский язык.

Это, по-моему, были первые люди, мне повстречавшиеся, которые умудрились отстраняться от окружающей жизни. Как это удавалось Айхенвальду, школьному преподавателю, — не знаю.

**Г. К.:** *Но у них не было единой группы, каждый был сам по себе, так?*

**И. У.:** Наверное. Сейчас я думаю — у Асаркана и Айхенвальда (про Улитина не помню) была одна общая позиция. Назову ее, эту позицию, именем Сэлинджера, как-нибудь вроде «над пропастью во ржи». Оба они занимались так или иначе подростками, вступающими в конфликт со школой и семьей. Время рубежа 1950–1960-х оказалось плодотворным для кружков, неофициальных журналов: климат в отечестве начинал ломаться, дело шло к потеплению.

**Г. К.:** *Насколько я помню, Синявский и Даниэль начали публиковать свои рассказы на Западе уже в 1958 году.*

**И. У.:** Да, должно быть, так.

**Г. К.:** *Но каким образом устанавливались связи с Западом практически неизвестных авторов?*

**И. У.:** У Синявского это подробно описано в исповедальном романе «Спокойной ночи!». История появления неизвестной советской (!) прозы на Западе сама по себе являет законченный и уже отредактированный сюжет авантюрного романа. И автор сего романа — Синявский, хотя, строго говоря, уже не Синявский, но Абрам Терц.

Что ж я буду пересказывать своими словами роман, А. Терцем описанный, А. Синявским сочиненный и — воплощенный, да не где-нибудь, а в советской действительности?

Такую *полночную гофманиану* пересказывать при дневном свете нельзя, получится и плоско, и грубо.

В этом авантюрном сюжете присутствуют и дама, и интриги — одна хлеще другой, — маски, погони и даже счастливый финал!

Если не считать, что автор оказался за решеткой на семь лет по приговору суда.

Ну, а все-таки счастливый финал случился! Проза не советская, но принципиально антисоветская (!) увидела свет. Прозвучала, поведала «городу и миру»: не все спокойно в датском королевстве. Да и в литературе нашего королевства.

Вскоре у Абрама Терца появился коллега — Николай Аржак, тоже писавший прозу. И нужно отдать должное двум

законспирировавшимися авторам — у нас никто в кругах околочитературных не знал и не догадывался, кто такие эти авторы. Даже пронизательный Асаркан едва не поверил слуху — «это какой-то сибиряк пишет, окопался в медвежьем углу!». Еще ходил слух — это наши эмигранты в Латинской Америке.

**Г. К.:** *У современного читателя возникает очевидный вопрос: как вы могли читать этих авторов, издаваемых за рубежом? Или вы были близко знакомы с ними?*

**И. У.:** А вы полагаете, что они давали читать свою тайную прозу знакомым?!

Но вы просто забыли о радио. У всех в домах стояли ящики приемников, подмигивали в ночи зеленым глазом — ночами, ночами! Глушилки завывают, как ведьмы на Лысой горе, пытаются отпугнуть нас от «зарубежных голосов».

« — Вы слушаете голос Америки. Говорит Вашингтон. Полночь», — тут сразу вой пожарной машины рот затыкает мировому эфиру. Как мы все не оглохли теми ночами — до сих пор не пойму.

...Одним словом, кем были Абрам Терц и Николай Аржак, эти писатели в масках уголовников, мы не знали. И когда мне позвонила подруга: Синявский заболел, а через полчаса она же сообщила: Даниэль заболел тоже, я поняла, что они арестованы, но почему, но за что — совершенно непонятно.

Очевидно, то была общая реакция. Причина ареста непонятна, но арест двоих знаменателен: «Неужели опять?!»

Эта пауза между фактом ареста и запаздывающей информацией о причине ареста заполнилась мыслью: опять?! Опять массовый арест... «Оттепель» «оттепелью», но! Оказалось — все мы пребывали в надежде: тридцать седьмой год не может повториться. Но кровавая тень тридцать седьмого никуда не ушла из нашего подсознания.

Думаю, этот момент исторического страха, нами дружно пережитый, сплотил наше разрозненное общество уже тем, что каждый мысленно прикинул на себя арестантскую робу.

**Г. К.:** *Если большинство современников считало, что «оттепель» условно началась в 1954 году (хотя мне кажется, что уже в 1953-м), то мнения об окончании «оттепели» расходятся достаточно широко. Скажем, Марлен Хуциев высказал мнение, что уже в конце 1962-го, когда Хрущев разгромил всех в Манеже и запретил фильм «Застава*

*Ильича», «оттепель» и прихлопнули. Другие же пишут о том, что конец «оттепели» обозначил процесс Синявского — Даниэля. Какая точка зрения вам ближе?*

**И. У.:** Манеж — событие, скандал исторический, — еще бы нам всем не показалось отчетливо: всему конец!

Моя подруга Лида, жена Соостера, уже вещи укладывала: арест — тюрьма — ссылка. Но ведь ничего не последовало. Даже напротив. Выставляться на выставках, конечно, нельзя, но можно работать хотя бы в книжной графике.

Это ограничение очень пошло впрок книжной графике — как она стремительно развернулась! Обширное поле научной фантастики; такие журналы, как «Химия и жизнь», «Знание — сила»... Сильнейшие графики выросли на полях науки.

Другое дело — процесс Синявского — Даниэля. Думаю, это не просто конец «оттепели». Это момент возникновения нового языка в диалоге между художником и властью.

Произведения наших писателей после процесса стали появляться в западной печати «без спроса», игнорируя разрешение. Вдруг стали известны «там» и Окуджава, и Искандер.

Да и климат в отечестве стал меняться, но это уже другая тема.

**Г. К.:** *Расскажите, пожалуйста, о Даниэле.*

**И. У.:** Юлий Даниэль был школьным учителем, мечтал стать переводчиком поэтов, очень остро и глубоко чувствовал поэзию. Да, «оттепель» породила молодую поэзию, у поэзии есть свои законы расцветания. Но и перевод иноземной литературы приносил из мировой поэзии новые имена.

Они подружились с Синявскими, и когда довольно скоро Юлий узнал, что А. С. пишет тайную прозу и проза эта может быть опубликована «там», — конечно, он вспыхнул!

Вообще был он человеком смелым и, пожалуй, бесстрашным. Один его приятель рассказывал, как они шли вместе по улице, а на другой стороне компания парней тащит девушку в подворотню, она плачет. Юлий сказал: «Подожди минутку», перешел улицу и заговорил с этой компанией. До драки не дошло, девушку отпустили, а приятель всю жизнь маялся: «Я бы так не смог». У Юлия был, что называется, низкий порог страха, и это одна из причин, почему он примкнул к Синявскому-Терцу. Ну а главное, полагаю, было: написать о той

жизни, которую ты проживаешь здесь и сейчас. Осознать. Понять, что происходит с твоей страной и с самим тобой. Это опыт самопознания. Опыт понимания своей страны и своей личной ответственности...

Все эти слова, которые я применяю к его прозе, вполне правильны, но не вяжутся с его обликом: был он человеком легким и как-то свободным от рождения — *естественно свободным* в несвободной стране.

Конечно, я пристрастна, что не удивительно, когда речь идет о любимом человеке, но его любили все: и ученики в школе, и бесчисленные друзья, и женщины, и зеки в лагере, и читатели на воле, когда у нас в журналах начали потихоньку печатать его лагерные стихи, и, наконец, его подсудную, его судимую прозу. Поздно! Он уже уходил, сломленный болезнью... Об этом не будем.

Все-таки они не встретились при его жизни — его проза и его читатель!

**Г. К.:** Скажите, какое мнение у вас сложилось по поводу процесса Бродского? И оказывал ли он влияние тогда как поэт?

**И. У.:** Его влияние было неслыханно! Как говорила Анна Андреевна, «нашему рыжему делают биографию». Его биографию так высветили, что его слава полностью затмила существование рядом с ним такого прекрасного поэта, как Аронзон<sup>67</sup>. Это очень серьезный поэт, рано ушедший. У него была сильная лирика в те же годы и в том же Питере. Тут нет ничьей злой воли, но на фоне Бродского, которому биографию писали, его биография осталась в тени.

**Г. К.:** А из московских поэтов вам нравился кто-то в те годы?

**И. У.:** Я знала многих, и Юлий хорошо знал поэтов, потому что сам переводил, но самыми близкими для нас были и остались Давид Самойлов — поэт номер один, и Булат Окуджава. Когда при Юлии очень прогрессивная интеллигенция начала говорить, что «зря Булат пишет прозу», мол, он поэт, не надо тратить на глупости, Юлий точно сказал: «Это проза милосердия». Я ее очень люблю. А Булат обижался на Сарнова, на всю их компанию за то, что они не видели ничего в его прозе... Это были лучшие силы литературы. И еще Искандер. Эти три фигуры были ближайшими.

**Г. К.:** В октябре 1962 года Хрущев отдал распоряжение напечатать «Один день Ивана Денисовича», и буквально через месяц состоялся злополучный разгром в Манеже, а до этого был

*Новочеркасск. Как вы думаете, почему этот процесс — назовем его либерализацией или десталинизацией — шел то назад, то вперед, с такими абсурдными противоречиями?*

**И. У.:** Ну, конечно, отсутствовала единая линия в поведении власти. Разоблачив «культ личности», Хрущев выпустил из кувшина весьма опасных для власти джиннов. Открыв лагерь, дав свободу тысячам (или миллионам?) узников, он спровоцировал лавину, которая, двинувшись с проклятого места, захлестнула и внелагерную жизнь. Думаю, каждый, независимо от своих убеждений, тогда в душе примерил лагерный бушлат. Так мы, обыватели, ординарные люди, прикоснулись к осознанию истины: что же такое наше отечество. Ну, а власть, несмотря на разоблачения культа, оставалась, в сущности, той же, и действия ее в Новочеркасске были привычными. И какие тут противоречия? Поносить умершего вождя — одно, но допустить голодный бунт — совершенно другое.

Можно сказать так: Хрущев в Манеже повел себя как самодержец-самодур, хотя до репрессий художников дело не дошло. Спасибо и на том, как говорится, но хамство в Манеже забыть трудно. Мне, во всяком случае. Но Эрнст Неизвестный, которого Хрущев персонально материл на выставке, совершил жест высокого благородства. Позвонил опальному вождю в день рождения: «Передайте Никите Сергеевичу — когда мы с ним не поладили в Манеже, это была такая мелочь по сравнению с тем, что он открыл лагерь».

И ведь действительно! Разоблачение «культа личности» уже само по себе, да и помимо воли самого Хрущева, привело к «оттепели», пошел процесс *размораживания вечной мерзлоты*, и все стало пробуждаться от советской летаргии: и поэзия, и проза, и театр; и живопись оживала. Поразительно было наблюдать за этим, еще поразительнее было вовлечение тебя в общее потепление. Ярче всего вспоминаю еженедельные «приемы» у Соостеров: они жили в подвале, где в черных коридорах бродили самые громадные тараканы, в уютной комнате же, полной гостей, шли споры о западной литературе, и мы, молодые и глупые, распустив волосы по плечам, чувствовали себя героинями Ремарка и пили кофе из огромных керамических чашек. Кто набивался в этот Соостеров подвал — иногда не знали и хозяева. Однажды некая компания, спеша в подвал, каким-то образом задела другую компанию, во дворе ошивавшуюся. Сообразив, что нанесена

обида, те стали ломиться к Соостерам, требуя сатисфакции. Тщетно Лида хотела перекричать гостей и узнать, кого вызывать, — слушать ее никто не стал, так что ей самой пришлось идти драться — все же за спиной был опыт пребывания в женской зоне.

Возвращаюсь к литературе и искусству. У меня как-то никуда не вписывается проза «Нового мира», назову ее условно так. Проза, пребывающая в стадии куколки, бабочка из нее только собиралась вылупиться. Мы жадно отлавливали в журнале крупички горькой жизненной правды, но собрать контур картины жизни, который очерчивает проза той поры, пожалуй, я не смогу.

Поэзия — другое дело. В поэзию вдруг вторглись «дети одного карасса», как говорил Курт Воннегут. Ахмадулина, Вознесенский, Рождественский; Евтушенко, конечно же. Как будто природа присмотрела, куда следует высадить этот небесный десант и где он особенно необходим.

Да и вообще стихи в ту пору словно бы вырвались из тетрадей, рукописей и журналов, зазвучали в городе среди бела дня, как оттаявшие слова у Рабле. У памятника Маяковскому собирались люди стихи свои читать, нервирова городскую власть; «Реквием» Ахматовой вышел из глубокого подполья, зазвучал в полный голос. Философ Г. С. Померанц собирал группу желающих, объяснял, как следует читать и понимать стихи О. Мандельштама, выступившие из исторического забвения.

Короче говоря, «оттепель» набирала градусы. Температура менялась! Но власть-то оставалась прежней, конфликт не мог сойти на нет просто так, без взрыва.

Взрыв все же случился на поле литературы. Это и был процесс Синявского — Даниэля — первый открытый суд над литературой, и писатели свою вину не признали.

Суд спровоцировал мощное общественное бурление. Остановить его властям уже не удалось. Процесс общественного возбуждения оказался необратимым.

Ноябрь 2016 г., Москва



# О Злотникове и не только

Виктор Умнов

...Злотников начал рано и резко, опередил всех, но остановился, не понимая, куда дальше ему идти. Он был трусоват, мудро тяготел к МОСХу и своим друзьям в правлении и опасался социальных последствий своего «свободного» творчества. Преподавал в кружке в доме пионеров, любил это занятие, но ограничивал свободу творчества учеников, поэтому из них ничего не вышло. Злотников умел говорить красиво, формулировать вопросы и на них отвечать, что дано далеко не всем. У него был несомненный ораторский талант, но на бумаге это отражалось слабо, смысл в его текстах часто пропадал, потому что там не было эмоционального эффекта присутствия, интонаций и пауз живой речи. Однако он считал, что все, что он вещал, было свято и великолепно и ни один пункт нельзя было подвергать сомнению. Всякий, кто пытался посягнуть на его систему, объявлялся мерзавцем, подлецом и антисемитом, даже если он был евреем. В общем, это был умный и обаятельный человек, страдавший чудовищным эгоизмом и эгоцентризмом, что накладывало на него отпечаток ограниченности: он не умел быть самокритичным и объективным.

Он блестяще знал русское искусство и русскую культуру, но очень плохо разбирался в западном искусстве, что было поразительно, потому что он следовал мировым тенденциям в искусстве начала века, судя по его основным работам. Когда он говорил об искусстве, он умел как-то соединять свои проблемы с общечеловеческими категориями, что выходило у него искренне и убедительно.

**Г. К.:** *А когда вы с ним познакомились?*

**В. У.:** В 1961 году. Но тут сначала надо рассказать о другом знакомстве. Я дружил тогда с Марком Клячко, который в 1950-е годы стал известным книжным графиком. Он жил в одном доме на Б. Бронной с Георгием Дионисовичем Костаки, и однажды Костаки нас пригласил в гости. Я о нем раньше слышал от Клячко. А

познакомились мы с ним на Арбате, где я жил в те годы на углу Арбата и Староконюшенного, при следующих обстоятельствах.

Костаки работал в канадском посольстве на Староконюшенном. Каждый вечер его джип, который я хорошо знал, потому что таких машин было всего две в Москве, останавливался у моего дома, и Костаки шел в комиссионный магазин на Арбате, дом 19, где продавали произведения искусства. Он там был свой человек, и у него был налажен контакт с продавцами, поэтому он мог там подыскивать работы для своей коллекции начала века. В основном там царили Шишкин, Айвазовский, какие-то немецкие мастера XIX века, но он отбирал для себя то, что ему было нужно, но никого особенно не интересовало и стоило относительно недорого.

Однажды вышло так, что двое мальчишек залезли в его джип — вероятно, Костаки забыл запереть двери. В этот момент мимо шел шофер из посольства и заметил этих мальчишек. Он попытался их задержать, мальчишки заверещали, образовалась толпа, защищавшая этих мальчишек, но вскоре подошел милиционер и стал выяснять, что произошло. Я же с какого-то момента тоже оказался свидетелем этой сцены. Тут появился и Костаки, и мы все пошли в отделение милиции составлять протокол. В отличие от прочих свидетелей я защищал шофера и доказывал, что он действовал правильно. В результате обратно мы пошли втроем — Костаки, шофер и я. Когда мы проходили мимо магазина, Костаки предложил зайти внутрь, купил бутылку вина, и мы втроем там ее выпили. Тут я объяснил Костаки, озадаченному моим появлением в его жизни, что я художник, друг Марка Клячко и Левы Збарского, а их он уже знал. Я оставил ему свой номер телефона, и через некоторое время он позвонил и пригласил нас с Марком в гости. А когда мы пришли к нему на Б. Бронную, то там нахохлившимся воробьем сидел Юра Злотников, с которым я и познакомился. На стенах квартиры Костаки висело множество шедевров русского авангарда — и графика, и живопись; многих авторов — Шагала, Сутина, Любовь Попову или Малевича — я уже знал, но далеко не всех...

После нашего знакомства со Злотниковым мы быстро подружились, потому что он был очень общительный и теплый человек, тонкий и преданный ценитель искусства. Поскольку мы с ним были в разных категориях, он стал моим ментором и гуру. Юра

пришел ко мне, а жил я в огромной коммунальной квартире, где было 14 комнат и 10 семейств. Квартира производила ужасное впечатление, и для него это было знаком достоинства, потому что у Злотникова было обостренное социальное чувство, выражавшееся в приязни к униженным и оскорбленным и неприязни к золотой молодежи, к которой он справедливо причислял Збарского, а заодно и Клячко.

**Г. К.:** *Какие процессы происходили в те годы в сфере культуры, что было нового?*

**В. У.:** В это время «занавес» начал подниматься и довольно решительно уходить вверх. С Запада хлынула информация об искусстве вообще, и о современном искусстве в частности. Пушкинский ГМИИ перестал быть музеем подарков Сталину и стал заполняться западным искусством. То, что там появились импрессионисты и постимпрессионисты, стало шоком для большей части московской интеллигенции, далекой от искусства, и вокруг этого прямо в музее пошли горячие споры, а позже это перекинулось в другие выставочные залы. Собирались толпы слабо разбирающихся в искусстве зрителей, удивлявшихся и возмущавшихся по поводу того, что они видели на картинах, скажем, Ван Гога или Матисса с Пикассо. Страсти разгорались повсеместно, и этот процесс познания протекал довольно бурно.

Я стал заниматься тогда в художественной студии при ДК МЭИ, и наш руководитель, когда я ему рассказывал про Матисса и Сезанна, отвечал так: «Нас этому не учили; нам говорили, что все это — „буржуазные выверты“. Но если это тебе нравится — пожалуйста, делай!»

Важно вспомнить одну особенность того времени для понимания оппозиции «официальное — неофициальное». Люди, обслуживавшие пропагандистскую машину государства и партии, относились к категории работающих по гонорарной системе. Поэтому все художники, композиторы, писатели, поэты, театральные деятели могли зарабатывать по договорам большие и даже огромные деньги в отличие от стандартных категорий граждан, получавших зарплату в 120 или 200 рублей. И контролировало эту систему через творческие союзы государство, платившее творческим людям за то, что они прославляли советскую жизнь. Под договоры с художниками, предположим, к праздничным датам, выдавались огромные суммы.

Понятно, что руководство секций и фондов получало по максимуму, а рядовые исполнители — по минимуму. Если же кто-то не хотел прославлять или шел против течения, он выбрасывался из системы и лишался денег. Все было устроено просто и гениально.

Например, среди тех, кто учился вместе с Левой Збарским в Полиграфе у А. Д. Гончарова, были Колтунов, Дувидов и Юрлов. И Юрлов уже тогда был абстракционистом. Он брал заказ на книжку, делал ее за полгода, а затем на полгода уезжал не то в Сочи, не то в Сухуми и там делал абстракции. Попутно он увлекался буддизмом и разными восточными учениями, был молчаливым и замкнутым человеком, поэтому мало кто видел его абстракции в то время.

**Г. К.:** *Виктор, а с какими работами лично вы подошли к 1962 году, когда состоялась ваша первая выставка в кинотеатре «Ударник»?*

**В. У.:** Как я уже говорил, моим другом в те годы стал Марк Клячко, который отказался от профессионализма и пошел по пути, указанному Кандинским: «Художник должен освободить свою интуицию от гнета знаний и того мастерства, которое у него уже есть в руке, потому что они подавляют его как личность». Ему самому это не очень удавалось: он без конца повторял «зады» Сезанна. Но я часто приходил к Клячко домой, а у него было полно книг по искусству — он был богат и мог покупать такие книги. Мы и познакомились в книжном магазине «Дружба», где тогда продавались книги по искусству. Марк был хорошим другом и хорошим педагогом. Я ему показывал свои этюды, потому что к тому времени уже ушел из студии и ходил писать арбатские переулки. А Марк меня очень поддерживал и подсказывал, когда надо было.

Постепенно среда расширялась, появился Злотников, который старался всячески поддерживать все, что было неофициально. И он организовал мое участие в выставке в «Ударнике», где еще были представлены Алексей Каменский, Миша Гробман и Виктор Скалкин — традиционный, но тонкий живописец. Я показывал там свои пейзажи и рисунки, и выставка висела долго.

Сам Злотников там не участвовал, и я даже не знал еще его работы. Он тогда уже преподавал в художественной студии в Доме пионеров и этим зарабатывал деньги. Юра обладал талантом дружить со всей интеллигенцией Москвы, заводил связи и позже выставился сам в каком-то музее — возможно, Льва Толстого. Злотников всегда

чувствовал среду, где ему надо было выставляться, и показывал соответствующие работы с совершенно разными акцентами. Поэтому сказать, какой это художник, было очень трудно. Но, поскольку он считал, что все, что он сделал, гениально, начиная с действительно выдающегося явления «Сигналы», он спокойно показывал любые работы. Юра в этих «Сигналах» забежал так далеко, что и сам испугался, как я понял, когда узнал его поближе. Он испугался как человек, тонко чувствующий социальную среду, потому что в то время<sup>68</sup> это никак не могло лечь в какое-то русло и могло вызвать только преследования. Так что это его напугало.

**Г. К.:** *Интересно, что в «Другом искусстве» эта выставка описана совсем по-другому, что в ней участвовали еще человек пять и организовывал некто Гуляев (вместе со Злотниковым).*

**В. У.:** Нет, это недоразумение. Этих художников я и не знал в то время.

**Г. К.:** *А вы были на выставке Злотникова в том «музее Толстого»? Что там было показано?*

**В. У.:** Да, я там был и даже выступал на обсуждении. Там были крымские пейзажи, очень тонкие, свободные и эмоциональные. Он, несомненно, талантливый художник, и это проявлялось на выставке. Еще там были портреты разных известных и неизвестных людей, которые он писал также свободно и легко...

**Г. К.:** *Но «сигналы» свои он не показывал?*

**В. У.:** Нет.

**Г. К.:** *Это очень важно.*

**В. У.:** Но художникам показывал. Сначала к нему домой пришел Клячко, как супермен и красавец, как мэтр, у которого полно денег, потому что он хорошо зарабатывал, как любимец женщин. А Злотников — нищий человек, преподающий в детской студии и ощущающий социальную разницу и даже ненависть к этому Клячко.

**Г. К.:** *То есть контакта у них не возникло. А у вас были другие выставки в 1960-е годы?*

**В. У.:** Была вторая выставка в кинотеатре «Иллюзион», тоже организованная Злотниковым, там были и другие художники, но я их не запомнил. Потом была еще одна выставка молодых художников, не членов Союза, в МОСХе на Беговой, и снова меня протолкнул туда Злотников. Участвовали также Лошаков, Гросицкий, Павлов, Коваль.

На эту выставку даже приезжал Илья Эренбург, потому что он тогда проявлял интерес ко всему новому в изобразительном искусстве. Но ничего нового там не было.

В первой половине 1960-х произошли важные для меня изменения в творчестве: сперва я увлекся русской иконописью, ходил в Третьяковку, наслаждался шедеврами, особенно в зале с Рублевым и Даниилом Черным; потом пришло восхищение перед Пирсманншвили и Анри Руссо: каждый раз, как я приходил в Пушкинский, я стоял перед его картинами замороженный. У этих непрофессионалов было грандиозное величие духа, и их работы вызывали потрясение. А еще в 1962 году я ушел из инженерии, стал работать в книге с помощью Збарского и Клячко, которые доставали мне заказы. И, конечно, очень много рисовал, в основном стилизуя под народное искусство.

**Г. К.:** *Доводилось ли вам ходить по другим художникам? Что-то было интересное?*

**В. У.:** Конечно. Большая часть моих знакомств была в сфере книжных художников. Мы с Клячко бывали у Нолева-Соболева, где я познакомился с Димой Лионом, и еще я подружился с Юло Соостером. Это был глубокий, очаровательный человек, и я много раз был у него в мастерской, смотрел его работы. Они меня удивляли и радовали, хотя по-настоящему я многого не понимал. Например, у него были «сексуальные картины», как он торжественно и серьезно объявлял, а мне это название казалось совершенно нелепым. Юло мне показывал стопку листов, где часто были нарисованы женские гениталии в окружении приклеенных кружевных вставок от женских трусов, и говорил, что это «очень сексуальные работы». Что было нелепо и смешно.

А в коридоре у него стояли огромные, похожие на диваны работы Кабакова, потому что у них была общая мастерская на Таганке. Они тоже были мне совершенно непонятны, мне было чудно. Если графика Соостера действовала на меня через личность — я доверял автору, потому что драматичность его характера всегда привлекала и убеждала, то холод этих работ Кабакова меня не трогал. Впрочем, когда я увидел эти же работы на выставке «Ретроспекция» в Беляеве, то я был потрясен, какие же они замечательные. Я почему-то увидел их чувственную пронзительность, и это мне очень понравилось.

Кроме того, я дружил с Леонидом Ламмом и Леонидом Мечниковым — они оба примыкали к этим художникам. Ламм занимался книжной графикой и тоже пытался делать «сексуальные вещи», а Мечников только начинал развиваться. И через них я уже узнал Янкилевского и Эдика Штейнберга. Еще я дружил с Борисом Маркевичем и был знаком с Эрнстом Неизвестным, но без особых сближений.

В 1962 году состоялась выставка группы художников на Б. Коммунистической улице...

**Г. К.:** *Белютинцев?*

**В. У.:** Возможно. Во всяком случае, там участвовал Мечников, и он меня пригласил в этот клуб. А американские корреспонденты опубликовали у себя статью «Абстракционизм на Коммунистической улице», где обыграли всю эту ситуацию. А вскоре после той выставки через Белютина и хрущевского зятя Аджубея всю эту группу пригласили в Манеж, когда выставка там уже работала.

Мы с Клячко два раза ходили к Белютину — в обоих случаях домой, где у него была галерея западноевропейского искусства. Современного там ничего не было, только западные классики.

**Г. К.:** *Вероятно, это собирала его жена, Нина Молева.*

**В. У.:** Да, возможно. И скульптуры там были, и живопись — все в огромном количестве и прекрасном качестве. Мы беседовали с Белютиным — он был блестящий человек и оратор, и с Клячко они тут же схлестнулись в споре о формах и принципах искусства. Было очень интересно все это слушать. Во второй раз это оказалось уже не так интересно, потому что они стали повторяться, защищая свои позиции.

Году в 1965–1966-м, когда я уже попал в Промграфику, я познакомился там со множеством людей, которые прошли через студию Белютина, ездили на пароходе<sup>69</sup> и тоже были как бы левыми художниками.

**Г. К.:** *Как вы думаете, что вызвало такой подъем этого левого искусства в конце 1950-х — начале 1960-х?*

**В. У.:** Во-первых, к нам стала проникать информация о западном искусстве, и стали появляться выставки, в том числе из стран народной демократии. Прошел Фестиваль молодежи и студентов 1957 года, где тоже были выставки, и тогда же появился Вася Ситников, очень активно себя позиционировавший, хотя в выставке он не участвовал.

Вася был человек своеобразный и не совсем нормальный. Жил он в какой-то клетушке метров 5–6. Вдобавок он был нищий, гордый и уверенный в своем искусстве: он всеми руководил и всех поучал. Иногда люди приносили ему свои работы, и он брал их в руки, начинал «исправлять», «доводить», а потом ставил свою подпись! Ему это прощали, и все его обожали, особенно женщины. Но он на женщин не обращал особенного внимания, жил искусством. А работал он «фонарщиком» в Суриковском: показывал через эпидиаскоп репродукции, которые Алпатов готовил к каждой лекции для студентов. Это была его работа.

На выставке польского искусства, где были абстрактные работы, случилась такая история с участием министра культуры Михайлова и Ситникова. Вася стоял перед абстрактной картиной и влюбленно ее разглядывал. В это время по залу шла большая свита во главе с министром. Михайлов заметил человека, внимательно разглядывавшего странную работу, и спросил его: «Ну что, нравится?» — «Нравится». — «А мне — нет!» — «Ну и дурак!» — громко сказал Ситников. И уже на следующий день его выгнали с работы, и больше он «фонарщиком» не работал.

**Г. К.:** *А у вас уже в те годы появились работы с надписями?*

**В. У.:** Да, после фигур и пейзажей пошли странные рисунки на социальные темы с надписями. Скажем, магазин, в котором стоит очередь, а сверху написано, как будто две тетki разговаривают: «Сколько получает генерал?» И вот у меня тогда были такие очереди, рынки и т. п. Но потом я показал свои работы Вейсбергу, и он сказал мне, что ему понравилась моя живопись и чтобы я ею и занимался.

Однажды мы были у Вейсберга с Клячко и Лелей Муриной, и туда же пришел Белютин с каким-то парнем в хлопчатобумажном костюме деревенского образца и черных ботинках без носков, весь вечер молчавшим. Белютин сказал, что это пророк. Позже выяснилось, что это был Эдик Лимонов, только появившийся в Москве.

В самом начале 1960-х я был в Лианозове у Рабина, но мне его работы не приглянулись. Позже был у него и на Преображенке. Он мне понравился как личность, умный человек, мы много говорили, но работы показались вульгарными, социально-акцентированными, а пластически это было неинтересно. Чувствовалось заигрывание с западной публикой, заинтересованной в антисоветской тематике.



**Г. К.:** *Кто же из художников в тот момент нравился?*

**В. У.:** Мне очень понравился Лион, с которым мы познакомились у Юры Соболева, — как художник и как человек, и мы с ним долгие годы близко дружили вплоть до его смерти. Мне всегда казалось, что это художник № 1, пока я не встретил Перевезенцева, слегка потеснившего Лиона. Оба они так и остались для меня выдающимися художниками.

Абстракционизм меня никогда не привлекал, я его не понимал. К примеру, когда я еще был инженером, я ходил и к Слепяну...

**Г. К.:** *А вот откуда вы узнали про него?*

**В. У.:** Существовала интеллигенция, главным образом техническая, интересовавшаяся новыми явлениями в искусстве — именно как социальными явлениями. Скажем, был Алик Гинзбург, который ко мне тоже приходил, потому что он интересовался художниками. И кто-то из моих друзей-инженеров привел меня к Слепяну, потому что меня уже считали художником, и я сам пришел к нему как художник. Это было около 1957 года. Но его работы не произвели на меня впечатления в отличие от работ Злотникова, которые показались мне убедительными. Они со Слепяном уже были друзьями, но в то же время и соперниками, и Злотников позже все время оспаривал пальму первенства, говоря, что он раньше начал и т. п. Большая часть его жизни ушла потом на опровержение и самоутверждение.

Злотников даже названию этого цикла («Сигналы») придавал такое значение, как будто это было что-то особенное, но сами работы подкупали поразительной чистотой и цельностью. К сожалению, я их увидел позже, чем работы Слепяна. Любопытный рассказ, характеризующий Злотникова, был у Клячко, который — еще до меня — пришел к нему домой. Он пересмотрел целую пачку листов ватмана с этими кружочками и палочками. А Злотников все время эмоционально что-то рассказывал, размахивая руками. Одна работа висела на стене: он случайно задел рукой этот лист и чуть-чуть надорвал его посередине. Автор был жутко травмирован этим событием, потому что был поврежден явный «шедевр» (а с точки зрения Клячко, нелепость и абсурд). Он не мог отойти от этого шока, и, разговаривая, постоянно потом подходил к этому листу и пальцем заглаживал это место, по-детски желая, чтобы это нарушение исчезло.

Мне же всегда казалось, что это был самый серьезный цикл в его творчестве, хотя мне нравились и более поздние его эмоциональные гуаши.

**Г. К.:** *Вы знали Бориса Турецкого в тот период?*

**В. У.:** Я узнал его чуть позже. Были выставки с его здоровенными бабами, и потрясающие черно-белые абстракции — вот они произвели на меня очень сильное впечатление.

В более поздний период была какая-то выставка в Доме художника на Кузнецком мосту, где над сценой висели три больших холста Злотникова, бывшие гораздо хуже его точных и свободных гуашей, а мы стояли в зале вместе с Янкилевским, и Янкилевский сказал: «Смотри, какие висят три огромных фантика!» Вот что такое для них был Злотников — рисовальщик фантиков! Там же нет ни литературы, ни образа, ни драмы. Да и человеческой жизни нет.

Как-то раз — году в 1962-м — мы пошли с Лионом к художнику Семену Верховскому, бывшему главным художником издательства «Мысль», а потом ставшему главным художником журнала «Химия и жизнь»: он давал работу всем талантливым левым художникам. У Верховского мы обнаружили Купермана, который тоже пришел пообщаться с Семеном — скорее всего, на тему работы. Там же работали Юра Ващенко, Володя Янкилевский и другие. Это было спасение для всех, кому надо было подрабатывать. Так что Верховский сыграл большую позитивную роль в тот период.

**Г. К.:** *Каково было ваше самоощущение в 1960-е: вы считали себя левым, авангардистом или просто художником?*

**В. У.:** Так как официальное искусство меня не принимало, мне ничего не оставалось, как считать себя левым художником. Я в то время уже не писал с натуры, в работах уже была деформация, и неслучайно они меня выбрасывали с выставок графики, когда я приносил работы. Хотя в выставках были друзья, которые меня поддерживали, вроде Бориса Маркевича, и Илларион Голицын относился ко мне хорошо.

**Г. К.:** *А почему вдруг Лиона причисляли к авангардистам? Я в его работах не вижу ничего авангардного или даже просто формалистического.*

**В. У.:** Я думаю, что вы правы и авангардистом он не был. Он просто был замечательным, очень тонким и глубоким, и при этом

очень плодовитым художником, работавшим с большой внутренней свободой. Вот офорты его, которые ему идеально делал Валера Орлов, мне не нравились. Почему-то в них все то, что было в рисунках, пропадало, становилось бессмысленно. Это было удивительно, но офорты провалились. Хотя для меня он с самого начала стал выдающимся, современным, а потому и авангардным художником.

Но однажды вышла такая история. На какой-то выставке рядом висели Лион и Злотников. И я издали вдруг увидел, что, если не поддаваться магии работ Лиона, где есть психологизм и литература, а рядом висят работы Злотникова, где нет ничего, кроме формы, то форма эта оказывается чище и мощнее, чем вся эта мудрость Лиона. И пальму первенства пришлось отдать Злотникову, хотя личность его по сравнению с Лионом никуда не годная.

*Г. К.: Существовали ли в то время какие-то критерии в воздухе, позволявшие сказать, что вот этот — интересный (левый, необычный) художник, а тот — так себе?*

**В. У.:** Ну, это же всегда субъективное мнение. Чаще всего отношение определялось социальной активностью этого человека. Если он был активен, он становился известен. Возьмем, скажем, Рабина — что это за явление в искусстве? Но он сумел как-то себя правильно позиционировать. Или Эрнст Неизвестный. Это — личность, и он подминал под себя общественное мнение. Бывали удачные совпадения. Скажем, личность ужасная, как у Злотникова, но художник великолепный, и потому ему многое прощалось. В конце концов мы с Юрой ругались, а потом восстанавливали отношения... А были личности замечательные, как Леша Каменский, но как художник он был средний, хотя и хороший и талантливый тоже. Но остроты и пронзительности у таких художников я не находил.

Дело в том, что в 1964 году я уже бросил книжную графику, потому что это было мучительно, и с помощью Клячко и Подольского, бывшего там секретарем партячейки, устроился в Промграфику. Это тоже было непросто, потому что эта организация занималась дизайном и в ней собрался совет из потрясающих личностей. Это были люди большой художественной культуры и дарований, начиная с Миши Аникста, Аркадия Троянкера, Бори Трофимова, Бори Маркевича и других. Они все были личности. Когда я там увидел Юлия Перевезенцева, мы тоже с ним подружились, а позже он возглавил

худсовет. По моим понятиям, он оказался выдающимся и в высшей степени оригинальным художником и очень эрудированным человеком, хотя практически никто этого не знает и по сей день. Все знают его офорты, но настоящий Перевезенцев — это его рисунки, сделанные карандашом или тушью. Они сделаны с потрясающей точностью и остротой. И самое интересное — это его абстракции. Это шедевры, абсолютно оригинальные.

Еще там работал талантливый художник Марлен Шпиндлер — знаток русской иконы и этакий хулиган, который любил выпить и подраться. Он был вне групп, но вполне авангарден. И знаки в Промграфике он делал лучше всех.

Октябрь 2016 г., Москва

# Ни в какую «оттепель» я не верил

Олег Целков

**Георгий Кизевальтер:** *Я хотел бы поговорить с вами об атмосфере 1950–1960-х годов.*

**Олег Целков:** Честно говоря, меня те годы совсем уже не интересуют. Жить было тогда не очень приятно — это мне, хотя многие жили тогда с удовольствием, и это не в том плане, что я был хороший, а они плохие. Я бы даже сказал, что жить было плохо, тоскливо, и от этой тоски я вдруг стал приглядываться к жизни, и чем больше я приглядывался, тем тоскливее мне становилось. Но оказалось потом, что очень многим было плохо, даже работникам ЦК. А я себя ощущал тогда еще и в полном одиночестве.

**Г. К.:** *В 1950-е вы еще жили в Ленинграде?*

**О. Ц.:** Да, я вернулся в Москву в 1960-м. В Ленинград я попал в 1953-м, исключенный из Минского института театра и живописи после первого курса. Я там женился, окончил курс у Николая Акимова, хотя у него я не учился. Да и вообще я ни у кого не учился.

**Г. К.:** *А Владимира Слепяна вы помните?*

**О. Ц.:** Очень хорошо помню. Я столкнулся с ним в Питере. Он вел себя чрезвычайно загадочно по причине того, что он был сыном репрессированного. Хотя стоит сказать, что некоторые репрессированные работали на такой секретной работе, и в том числе шпионили за рубежом, что об их судьбе ничего не было известно, а о некоторых неизвестно и по сей день. Он даже не знал достоверно, какая фамилия была у его отца. А в те годы все боялись стукачей — специальных людей, нанятых КГБ для того, чтобы везде присутствовать, все выслушивать и потом писать рапорты. Этим занимались тогда очень и очень многие. И Слепян был из этих людей, хотя, конечно, он не рассказывал, когда и о чем он доносил. Поэтому сам он тоже больше всего боялся стукачей, а я их не боялся — по глупости и наивности, хотя и меня самого вербовали, но потом

понимали, что я не подхожу. ...В общем, Слепян был странной фигурой, и однажды он обмолвился, что хочет найти людей, которые «уцелели». Он брал мои картины и возил их по «уцелевшим» людям, как он считал. Иногда брал и меня с собой. Кто были эти люди? Это были режиссер Юткевич, режиссер Довженко — как примеры. Они никак не могли понять, зачем эти два оборванца с парой картин (а для них это, скорее всего, была полная чепуха, потому что они были люди грамотные и родились не в мое слепое время) пришли к ним. Юткевич даже сказал: «А может, вам деньги нужны?» (хотя картины купить не предложил...) Мы очень смутились, ответили: «Нет-нет, деньги не нужны». «А зачем же вы пришли?» — спросил он. Мы помялись и распрощались.

**Г. К.:** *Слепян по профессии был инженером или математиком, кажется?*

**О. Ц.:** Нет, он был вольнослушателем Ленинградского университета, потому что официально он нигде не мог учиться, его не брали по документам. Кстати, на одном из занятий он сказал профессору, рассказывавшему про какую-то теорему, что эта теорема не верна. Теорема была включена в учебник, написанный этим самым профессором 35 лет назад. Слепян вышел к доске и показал, почему она не верна. Через некоторое время профессор признал, что тот открыл исключение.

**Г. К.:** *И почему же он вдруг начал заниматься абстракцией?*

**О. Ц.:** Я не знаю. Да он многим увлекался. Но художником он не был, нигде не занимался. Я очень удивлялся тому, что он покупал краски в тюбиках, покупал велосипедные насосы (а человек был бедный), изнутри все лишнее вытаскивал, из маленьких тюбиков набивал насос, а потом по холсту выдавливал из насоса. Я на него очень удивлялся, потому что с таким же успехом можно было просто выдавливать краску из тюбиков.

**Г. К.:** *И что же, так легко было купить тогда краски?*

**О. Ц.:** Нет, нелегко в любом случае. Даже если были деньги, что важно, нелегко было покупать хорошие и дефицитные краски. И холста грунтованного тогда не было, да и просто холста в продаже не было, потому что это продавалось художникам «настоящим», по членским билетам. Иногда привозилось, допустим, из Франции некое фирменное говно, продававшееся уже только художникам

заслуженным, народным и т. п. Простому члену СХ это уже не продавалось. А я не был даже членом.

**Г. К.:** *Но вы были тогда театральным художником.*

**О. Ц.:** Театром я занимался с очень большой неохотой и только ради того, чтобы заработать маленькую толику денег. И ни одной пьесы, что я оформлял, я не прочитал; читал только ремарки.

**Г. К.:** *В одной из газетных статей было написано, что вы выставили на молодежной выставке «кубистическую живопись».*

**О. Ц.:** Ну, это были отзвуки прошлого. Когда еще я учился в художественной школе в Москве, мне кто-то показал маленькую затрепанную книжечку — «Черный квадрат» Малевича, которая меня изумила невероятно. Я не представлял увидеть такую чушь в книжке. А раз это было напечатано, то уже имело большое значение. Так что я отнесся к черному квадрату как к чудовищной глупости.

**Г. К.:** *Однако потом вы увлеклись кубизмом?*

**О. Ц.:** Нет, это не так. Я увлекся Кончаловским, который выставлялся. Это был первый человек, открывший мне дорогу в современное искусство. Он был академиком и одним из немногих «клоунов», которых советская власть всегда держала про запас, говоря: «А у нас тоже есть своя клоунада, свои затейники!» И им как бы разрешалось заниматься формализмом. Он был уже немолодой человек, сдавший многие свои позиции, но для меня это было открытие целого мира.

**Г. К.:** *А свои яркие фигуры вы начали делать в 1960-е годы?*

**О. Ц.:** Это все шло постепенно. Я как-то раз тайно попал в запасники Третьяковской галереи и Русского музея со своим приятелем. Многие тогда заинтересовались нашим авангардом, хотя причину объяснить трудно... И мы увидели там много Кандинского, Малевича, Шагала, всех, кого хотите. Картины небрежно стояли штабелями у стен, в очень жалком виде, но хранительницы (как правило, женщины) очень гордились этим «собранием», берегли его фанатически. «Настоящие» картины *там* не могли стоять, потому что для хорошей живописи по-советски были совсем другие места и условия. Приходило начальство, они жаловались, что места мало, негде хранить; потом приходил Серов и говорил, что всю эту дрянь надо на помойку вынести, на что женщины ему возражали, что то, что попало в музей, должно храниться вечно. Хотя во многих музеях это

выносили на помойку. В то же время эти женщины не очень афишировали себя, что они «против». В открытую слыть «противниками» было очень опасно.

**Г. К.:** *В какие же годы это все происходило?*

**О. Ц.:** Я могу сказать точно: это 1949 или 1950 год. Сталин еще был жив. Последний раз я был в запаснике в 1953–1955 годах в Питере. Кстати, недавно я был вновь в Русском музее, и зашел разговор о работах Малевича в коллекции. Я им говорю: «А я у вас в запаснике в 1950-е годы копировал Малевича!» И тут женщины говорят: «Подождите! У нас есть одна картина, авторство которой мы установить не можем!» Они принесли, и я вижу, что это мой холст — по гвоздикам сзади тоже определил. Я им говорю, вот, оставил тогда и не закончил. Они попросили надписать на обороте, что это моя работа.

**Г. К.:** *А кто же пускал в запасник в те годы?*

**О. Ц.:** Они не пускали! Но мы договаривались, находились родственники, были условные стуки в дверь и т. п.

**Г. К.:** *Давайте вернемся к вам. Вы ведь выставлялись тогда на официальных выставках?*

**О. Ц.:** Нет... Первый раз я выставился на молодежной выставке... Нет, это какие-то студенты выставили мои работы в Политехническом институте в 1956 или 1957 году, после чего сняли ректора, парторга и пр. Это была пара ерундовых картин, глядя на которые современные зрители никак не могут понять, из-за чего же там был такой страшный скандал. Потому что в то время эти картины казались безумно яркими. А сейчас я сам смотрю и не могу понять, что там такого яркого: серенькие картинки. А потом была официальная молодежная выставка, после которой все газеты упомянули меня как образец того, что нам такое искусство не нужно, «мазня, которую невозможно смотреть», и т. п. В ходу было только три понятия: реализм, натурализм и формализм. Реализм — это советская живопись. Если советскую живопись выполняли тонко и аккуратно, как Лактионов, то это был натурализм, и он карался. Но Лактионова так обожала публика, что его нельзя было не вешать, нельзя было не брать. Публика собиралась огромной толпой, даже если картину вешали в самый темный, занюханный угол, а книги отзывов на выставках были от корки до корки заполнены требованием «Перевесьте на светлое место картину „Письмо с фронта“ Лактионова!».



Но если вы брали кисть покрупнее, как Коровин, и писали немного размашистее, что потом разрешилось в суровом стиле и даже до него, это был формализм, и это считалось ужасно. А уж о черном квадрате ни у кого в голове и мысли быть не могло. Никто бы не поверил.

**Г. К.:** *То есть вы поняли, что официально пробиться не получается...*

**О. Ц.:** Да я и не пробивался. Я с первых шагов понял, что пробиваться здесь некуда и даже позорно.

**Г. К.:** *И стали работать сами по себе...*

**О. Ц.:** Да, я стал сам по себе. По профессии я был художник театра, и это была моя защита, мое спасение. Я всегда мог сказать, что это мои этюды, мои экзерсисы.

**Г. К.:** *А когда вы вернулись в Москву, вы стали общаться с другими художниками?*

**О. Ц.:** Я приехал, когда была выставка молодых художников к Фестивалю молодежи и студентов в 1957 году. И на выставку приняли мои маленькие картинки. Там впервые выставились многие художники: Рабин, Неизвестный... В воспоминаниях Рабина описано, как его поразили мои яркие безобразные картины, стоявшие в углу, а его картины не приняли, и он вернулся домой и сказал себе: «Ах, вам такое нужно!..» И нарисовал кошку по рисунку своей дочери, и вот эту работу на выставку взяли. А мои работы взял наш советский художник Павел Соколов-Скаля, чтобы похвастать перед иностранцами, что у нас тоже есть такие, как у них. Ведь все это делалось для иностранцев. Хотя, как я помню, нам хвастать перед иностранцами было нечем.

**Г. К.:** *А потом вы дружили с «лианозовцами»?*

**О. Ц.:** Нет, я дружил со всеми, но я никогда ни в какие группы не входил. Дело в том, что дружбы никакой и быть не могло. Я жил в Тушине, а они в Лианозове в другом конце Москвы, и у них там была какая-то своя компания, которую потом почему-то называли *группой*.

**Г. К.:** *Вы участвовали в выставках, которые организовывали Рабин и Глезер?*

**О. Ц.:** Нет. Это был мой принцип. Дело в том, что я все выставки, организованные Рабиным, считал провокацией с его стороны. Я хорошо понимал тяжелое, безвыходное положение всех секретарей обкомов и райкомов. У них земля под ногами горела, при том что они

были в курсе всех дел, в отличие от меня. Но я понимал, что она не может не гореть, потому что это был неестественный образ жизни. Когда тебе говорят, что нельзя читать «Лолиту» (а это только как пример), когда при публикации «Одного дня Ивана Денисовича» поднимается такой шум, как будто открыли вторую Луну, когда люди так удивляются уже тому факту, что напечатали такую вещь или что вышла «Мастер и Маргарита» Булгакова, — это общество неестественное! Но никто никогда не имеет и не будет иметь права мне диктовать, что мне читать, а что не читать. Я буду читать все, что сочту нужным, и никого слушать не буду.

**Г. К.:** *То есть в 1960-е вы держались в одиночестве?*

**О. Ц.:** Да я всегда — и по сей день — старался держаться в одиночестве.

**Г. К.:** *Удавалось продавать работы в 1960-е?*

**О. Ц.:** Мне продавать работы не удавалось. В основном мои работы оказались у поэта Евгения Евтушенко. Когда мы с ним познакомились, то как-то подружились, несмотря на разницу положений: он был молодой всемирно известный поэт, а я — его ровесник, хоть и не всемирно известный, и мы друг другу симпатизировали. Человек он был и есть чрезвычайно талантливый, а как персонаж — сверхталантливый. В сущности, он давал мне деньги в долг, а ему предлагал в ответ вместо денег картины. Но не продавал. Он никогда не требовал долг и не говорил «а то я заберу картины». Я думаю, он с удовольствием брал эти картины, но совсем не потому, что он был такой невероятный знаток живописи; они ему искренне нравились, и я ему искренне нравился, а в том долге, который я ему хотел отдать, он, наверное, не сильно нуждался. А когда я его спрашивал об этом, я всегда боялся, что он скажет, что ему деньги нужны. Потому что денег у меня не было совсем. Но он не говорил. И так у него оказалась небольшая коллекция моих картин. Позже — где-то в середине 1960-х — он привел ко мне Артура Миллера, который купил у меня одну картину, но не взял ее с собой в Америку. Вот когда я уехал в 1977 году, я забрал ее с собой и здесь уже ее передал. Но тогда он даже не сказал, «я за ней потом приеду».

**Г. К.:** *Соответственно, вам нужно было на что-то жить.*

**О. Ц.:** Театр, театр, театр... Мне удавалось оформлять какие-то известные спектакли в силу того, что у меня была тогда какая-то

своеобразная известность, репутация как бы новатора, а для того, чтобы обновить атмосферу театра, нужно было приглашать необычных художников, чтобы они «внесли новую струю». Так и раньше было, тем более что театр всегда пользовался некоторой свободой. Я познакомился с Назымом Хикметом, а потом, когда ставился его «Дамоклов меч», Плучек сказал ему: «А вот это будет художник вашего спектакля». Так что в Театре сатиры я поставил только один, но знаменитый спектакль. А уже потом, когда я приобрел некоторую известность, я стал работать в театре города Кимры, в котором не было денег на декорации и костюмы и потому просили ставить декорации из так называемого подбора, то есть старых конструкций. За это платили мало, но и особо работать не нужно было. Это меня очень устраивало, и я долго там работал, приезжая раз в месяц, а то и в два. Платили копейки, но на пропитание у меня была норма — рубль в день, и я на эти деньги неплохо питался. Выходило 30 рублей в месяц, а, чтобы заплатить за квартиру, надо было немного похимичить. Костюмы я не покупал, в рестораны ходить не мог, но зато в рестораны ходил мой друг Евтушенко, с удовольствием бравший меня с собой, и мы там прекрасно проводили время.

**Г. К.:** *А среди художников у вас так и не было друзей?*

**О. Ц.:** Ну, дружить особо не получалось. Я был совершенно отрезанный ломоть, таким и остался.

**Г. К.:** *Однако вы пользовались существенным уважением в среде независимых.*

**О. Ц.:** Дело в том, что подобных людей было очень мало, а советское общество изголодалось по таким людям. Оно ждало какого-то свежего дыхания, свежего поведения, но само было неспособно на это. Надо было родиться таким.

**Г. К.:** *Когда началась «оттепель», вы действительно ощущали это в воздухе?*

**О. Ц.:** Знаете, я никому не говорил об этом... Когда была опубликована эта повесть, «Оттепель», это произвело ошеломляющее впечатление на все мое окружение, особенно на писателей: через Евтушенко я был знаком с Беллой Ахмадулиной, Василием Аксеновым. Они были ошеломлены, а меня это очень смешило. Все об этом только и говорили, но я лично ни в какую «оттепель» не поверил. Я им говорил: «Ребята, сейчас сказаны первые буквы алфавита, в

котором 33 буквы. Хрущев пока что сказал лишь „А“ и „Б“. Вот когда он дойдет до буквы „Я“, рухнет Советский Союз. Поэтому „Я“ не будет сказано никогда. Да и эта полоса скоро прекратится, потому что только сказали „А“ и „Б“, а сколько уже у советской власти разрухи!» Вот мое отношение к «оттепели» в те годы. Это был мой личный вывод, хотя людей с таким мышлением, я думаю, было мало — все в нее очень верили.

*Г. К.: То есть никакой разницы между тем периодом и дальнейшим застоем для вас не было?*

**О. Ц.:** Нет, и не было до самого конца. И я не ожидал никаких изменений. Хотя я был очень удивлен, когда в 1991 году Советский Союз в течение нескольких недель развалился. Вот этого я действительно не ожидал.

Июль 2016 г., Он-де-Валь, Франция

# На рубеже пятидесятых и шестидесятых

Михаил Чернышов

Книга Михаила Чернышова «Москва 1961–67» преподносит читателю совсем иную картину жизни Москвы в начале и середине 1960-х годов в сравнении с той, что сложилась у нас по другим источникам. Круг общения этого self-made artist явно далек от того списка художников 1960-х, который мы привыкли видеть на страницах каталогов и журналов последних 30 лет. Чернышов чувствует себя свободным от угодничества и воспеваания дифирамбов общепринятым столпам советской «неофициалки»; при этом он поносит, вероятно, чересчур многое из того, чем нынче положено восхищаться благодаря усилиям определенной группы искусствоведов, художников и хора подпевал — иначе говоря, коллективного тела авторов «устоявшейся картины истории неофициального искусства», — и это не может не шокировать обывателя, однако в его словах есть много правды. Да, судя по некоторым его ремаркам и историям, Михаил — авторитарный, тяжелый, заикленный на себе человек. Однако другие его замечания и наблюдения свидетельствуют о самобытном, независимом взгляде на современное искусство, о необычайно раннем развитии, спровоцированном, по его словам, школьной средой с высоким интеллектуальным уровнем одноклассников, о стремлении к свободе от любых навязываемых мнений. Внимательно изучив современное западное искусство по журналам и альбомам рубежа 1950–1960-х годов, он опередил потом своим синкопическим творчеством не только многих советских, но и некоторых западных художников! Жаль, что его артистическая судьба сложилась так неловко (он был замечен, выставляем, ценим — и одновременно никому не нужен).

Начал Михаил рано и бурно. Как пишет в предисловии к книге правозащитник Виктор Томачинский (1945–1983), Чернышов уже «в 1962 году устроил выставку „Красный грузовик“ на квартире Михаила Рогинского в Мневниках. Картины: кусок обоев в раме, плакат 1 Мая в раме, контурная карта в раме и т. п., большая серия коллажных кругов... В 1964-м (1965?) — выставка, совместно с Рогинским, поп-арт в Москве, выставочный зал на Б. Марьинской улице. Рисунки, плакаты (танки и самолеты). Полтора дня — около 300 человек, на второй день запрещена. В 1965-м — выставка „Американские самолеты и ракеты“ в Институте биофизики. Крупные работы маслом на оргалите и фанере — не сохранились, 7 дней».

Слишком независимый, а в 1960-е слишком молодой<sup>70</sup> и продвинутый, Михаил не умел последовательно продвигать свое искусство, не придерживался «системы дип-арта», не вписывался в догматическую картину советского «арт-подполья». Он и сам это осознавал, но идеалистически рассчитывал на Запад как на обетованную землю, где его ждут награды и признание. Однако чуда не произошло и там. Впрочем, предоставим слово самому **Михаилу Чернышову**.

Георгий Кизевальтер

[Начал я с того, что] после американской выставки месяц-два рисовал автомобили, в нашем классе этим занимался не я один: придумывали диковинные бамперы, сажали на радиаторы по шесть-восемь фар. Об абстрактном экспрессионизме я вспомнил не сразу, где-то в ноябре.

Всю зиму 1959/1960 года после неудачи с крупными размерами и тушью я занимался изящными абстракциями а-ля журнал «Польша», делал небольшие коллажи, сверху накладывал гуашевые белила. Фактура была богата, но недолговечна. Технологию абстрактного экспрессионизма освоил только летом.

К началу 1962 года, на второй год каждодневной ходьбы в Библиотеку иностранной литературы на ул. Разина, произошел качественный скачок в моем восприятии и оценке современной живописи. Все эти тысячи имен и репродукций разложились по разным полкам, и нужная информация выдавалась мне мгновенно. С

Эдиком Лубниным и В. Шифриным я играл в беспроигрышные для меня игры. Любая репродукция (включая какого-нибудь там Эстебана Висенте или Оливера Дебре) опознавалась мною на спор.

Общий зал ВГБИЛ на улице Разина был маленький, довольно уютный. Я приходил к одиннадцати, было свободно, только часам к шести набивался народ, к тому времени мой «рабочий» день уже заканчивался.

Так я провел около трех лет, начиная с осени 1960 года. Эти занятия стали фундаментом для моего творчества. В Иностранке я познакомился с Нусбергом, В. Березкиным, Сафоновым и его компанией, все они, как правило, были старше меня на три-пять лет. Для меня это было очень интересное время.

О живописи тогда много спорили... Американская живопись казалась всем бредом, некоторые даже искали какую-то сверхзадачу «по оболваниванию трудящихся». Советские зрители хорошо знали, что этот «абстрактивизм» поддерживают и культивируют миллионеры, которым надо народ одурачить, отвлечь его от борьбы за мир во всем мире.

В Москве почти каждый начинающий в неофициальном искусстве проходил несколько этапов (или уровней). Первый включал в себя подражание «голубому» периоду, Чюрленису, плохим символистам, эдакая ранняя глазуновщина с выпученными глазами и глубоким «смыслом». Сюрреализм я отношу ко второму этапу в развитии левых реалистов. Они были уже, говоря советским языком, гораздо «прогрессивнее» — дешевая претензия оставалась, но хоть «психологизм» и пучеглазие пропадали. Через увлечение Дали, Магриттом и Танги прошли все, да и невозможно было не поддаться такому искушению. Крупные репродукции работ Дали сшибали с ног любого, от академика до колхозника.

Третий этап требует серьезного преодоления, надо забыть и откинуть многое, почти вывернуться наизнанку. Просто шлепнуть кусок краски на холст способны были в Москве лишь единицы, мешал балласт обучения. Все устоявшиеся положения должны были занять знак минус, решиться на это не мог почти никто. Для «ищущих» московских художников ситуация создавалась парадоксальная. Собственно, даже вышеизложенное они не могли ясно осознать, это уже был бы для них хоть какой-то ключ...

В Иностранке в общей сложности я провел не менее трех-четырех лет. Уже в 1960-е годы работать в современном искусстве без постоянной информации было невозможно. Москва в первую очередь по этой причине была провинциальна — художники в массе народ ленивый, деревянные футболисты: на хрена нам тренироваться, мы и так мастера. О периферии и говорить нечего, исключений почти не было. Мышление у большинства моих знакомых было застывшее, новейшие тенденции слабо воспринимались. Я был моложе, увлекся диалектикой смены направлений, любая догма для меня была неприемлема. Я составлял условные схемы, экстраполировал. На второй год самообразования для подобных расчетов у меня уже не было необходимости лазить в словарь Кнаура<sup>71</sup> — я знал его почти наизусть. Развитие мое происходило довольно однобоко — ничего, кроме живописи, я не знал и знать не хотел. Равных себе по объему и оценке информации я не находил, да их и не могло быть.

Западную периодику я мог просматривать с опозданием на два-три месяца, так как практически находился в курсе всех последних тенденций. Моя предварительная фундаментальная подготовка позволяла мне правильно оценивать текущую информацию.

Вторым хорошим источником в начале 1960-х была Ленинка. На общий зал там можно было получить даже «Тайные пороки академиков» со статьей Малевича. Кто-то из друзей Сафонова раскопал «Музей книги», это тоже при Ленинке, вход справа от главного. Там можно было получать «Графис», «Ажурди», было довольно много альбомов и книг по живописи. Неплохой информационной точкой была и библиотека в Доме-музее Маяковского, русские издания 1920-х годов. В Иностранке, на пролете лестницы второго этажа стояли пять стульев, обтянутых белой бязью, местный дискуссионный клуб, курилка. Там в основном я и познакомился со многими художниками и ценителями живописи.

Мне пришло в голову, а что, если безграмотность использовать как новую ценность, если работы предельно плохи, не являются ли они именно поэтому превосходными?.. Отказаться от всего, что является позитивными ценностями, очень трудно, особенно в Москве тех лет, тут люди еще Миро с Магриттом путают, только начинают коммерческий Париж осваивать, а ты вдруг лезешь с какой-то явной хуйней, причем сам это так же и называешь. Принцип *чем хуже, тем*



*лучше* воспринимался очень немногими, «к чему это». Обсуждать подобные проблемы можно было лишь с Сафоновым, Мишей Рогинским и Липковым. Для меня этого было недостаточно.

На первой странице «Правда» напечатала разгромную ильичевскую статью — это было сразу же после хрущевского разноса в Манеже. В курилке на следующий день было много разговоров по этому поводу — удар для нас был неожиданный. Из пушки по воробьям. Выяснилось, что выставлялась белютинская группа, к ней никто из нас серьезно не относился, так, самодеятельность.

...Радиолы шпаны на Патриках работали на всю мощь, заправляли «рок бит буги». Папа неосмотрительно купил мне «Эльф-10»<sup>72</sup>, стоил он тогда 900 рублей. Переписал у окрестных ребят все «ребра» и пленки, подсоединил «Балтику» и вышел «в эфир» с двойной мощностью. Окна нашего второго этажа выходили на пруд. Молодняк останавливался, просили сделать еще громче. После этого «концерта» папа вынул лампу из приемника, так что пришлось мне довольствоваться только мощностью мага. Конфликты с родителями участились.

Лубнин познакомил меня с Володей Шифриным, джазовым пианистом: на джазе тогда все помешались. Шифрин любил показывать свое собрание, в основном у него был Яковлев. Его, как и меня, интересовала реакция посетителей на разных уровнях. Он вывел какие-то закономерности. Так, по его мнению, даже малоинтеллигентные женщины могли выбрать одну объективно лучшую абстрактную работу из десяти-пятнадцати — срабатывала интуиция. Мужчины же, даже с докторской степенью, были на это не способны: рациональное мышление чаще всего мешало.

Вернусь к джазу: слушая первый и второй часы джаза Виллиса Кановера, я удивлялся: кому нужна эта тягомотина? Ни буги, ни рока они не давали, а Стен Гетц или Шорти Роджерс до меня тогда не доходили. Эд Лубнин дудел на флейте под Херби Манна, стал меня просвещать, несколько раз брал на концерты джазистов, кое-что объяснил, учил считать квадраты. Я делал понимающую физиономию, но в джазе лучше разбираться не стал. Только через год джазовая музыка стала мне нравиться.

Лубнин привел меня к Вадиму Столлярю. В небольшой комнате на Метростроевской у того висело много Яковлева, гречневая «Черепаша»

Плавинского, хороший холст Пятницкого. Сначала все это мне не понравилось, показалось убогим, очень все несмело как-то. Смотреть пятнистые масла Яковлева после Джеймса Брукса довольно трудно, лишь на третье-четвертое посещение я привык к его стилю, нашел в его работах своеобразные ценности, стали нравиться и его цветы. На стульях у Вадима лежали стопки акварелей Ворошилова, около окна внизу слева висел зеленый Штейнберг. Познакомился я там с Эдиком Курочкиным, Володей Пятницким.

С Валерием Сафоновым, наиболее интересным моим оппонентом, неплохо знающим современную живопись, я познакомился в той же Иностранке. Он переводил с немецкого «О духовном в искусстве» Кандинского, всю эту малосвязную заумь, которую и по-русски прочесть невозможно. Писанина Кандинского и Малевича, за редкими исключениями, — прямая противоположность их творчеству, собственно, иначе и быть не могло бы, они же не «корифеи всех наук», а хотели бы [быть] — русское имперское мышление.

Хорошо написанный «Черный квадрат» Малевича все-таки оставался живописью. Об этом квадрате в то время в Москве уже многие слышали, имя Малевича вызывало почтение даже у безнадежных почитателей Рериха, Чюрлениса и Глазунова. Считалось дурным тоном сказать что-либо плохое о супрематизме. Все играли в компетентность, как же, знаем...

С Яковлевым мы были у Костаки в начале 1962-го, он тогда жил над «Домом обуви». Принял нас он хорошо, собрание очень впечатляющее. Период «Мурнау» Кандинского, стена цветной графики раннего Шагала, свежие, только что из Парижа, гуаши Сержа Полякова в прихожей — фантастика. Видел я у него две работы Рабина, много Краснопевцева. Вытащил крупную папку Зверева, этот мне не понравился совсем, много вывертов при слабой формальной подготовке. Подобный недоношенный артистизм я отметил впоследствии в графических работах Немухина.

Пара слов о Нусберге. Лев всегда хорошо выглядел, тщательный пробор, рубашка с галстуком. В библиотеке он несколько лет подряд появлялся в одном и том же сером костюме, судя по всему, у него другого и не было. Работал с литературой и периодикой он серьезно, делал выписки. Лев сначала был высокомерен, но, после того как они с Дороховым зашли на Бронную посмотреть работы, стал относиться ко

мне с интересом. «Геометров» в Москве почти не было, я не беру, конечно, в расчет Лёвиных шестерок. Работы членов его группы отличаются поразительным однообразием — все это Нусберг и ничего больше. Полагаю, что, если бы Лев не включил своих людей в изданные им каталоги, вряд ли бы кто-нибудь о них и услышал. Исключение, конечно, Слава Колейчук, в «талантливости» Инфанте позвольте усомниться, прибалтийская вкусовщина, а в основе тот же Лев. Он, как и я с Лубниным, торчал на французской выставке 1961 года почти каждый день, часами просиживал в музыкальном холле, слушал Дариуса Мийо и О. Мессиаана.

Поехали мы к Нусбергу с Рогинским. Лёва показал много работ, кое-что мне было интересно, в Москве такого было мало. Рогинский на улице сказал, что все это очень плохо, его подобные вещи не интересовали, я с ним не согласился. Нусберг — какой-никакой — был все же формалист, он был на третьем уровне, в то время как большинство московских художников еще барахтались в доступном им фигуративе: символизме и сюрреализме.

Лев познакомил меня с Олегом Трипольским, его работы были слабые, повторы, в тот момент он был увлечен Магнелли, видел у него еще какую-то металлофактуру. Заинтересовали работы его жены Риммы Заневской, некоторые ее композиции середины 1960-х очень похожи на модного сейчас Питера Хэлли.

Лев дал мне адрес Янкилевского, поехал к нему. Тот жил тогда в районе метро «Проспект Вернадского». В небольшой комнате висела ярко-голубая, состыкованная из нескольких фрагментов работа в духе Миро, первая его крупная поделка, сам он уже работал над какой-то второй. Показал много графики, холст с каким-то треугольным «ученым». На Нусберга он заочно сразу набросился. Тот, мол, украл у него какую-то «горизонтальную линию», только через минуту я сообразил, о чем речь. Нусбергу совсем не надо было брать «ее» у Янкилевского, он пересмотрел книг и справочников по конструктивизму и «геометрии» в десятки, если не в сотни раз больше, чем довелось бедному Янкелю. Впоследствии меня всегда удивляли подобные взаимные обвинения в Москве. Люди борзели не по делу, в западной периодике была бонанза, на хрена грабить соседа. Янкилевский мне совсем не понравился: слишком много «плохого» Клее и Миро и отсутствие чувства меры в его работах.

Вспоминаю первый заход к Липкову, где увидел несколько хороших работ Слепяна. Игорь много рассказал мне о нем, это был первый грамотный московский абстракционист. Жаль, что не удалось с ним встретиться, он еще в 1958-м выехал через Польшу во Францию.

Игорь Липков дружил с Олегом Прокофьевым, был знаком с Камиллой Грэй, будущей женой Олега. В то время она заканчивала работу над «Великим экспериментом»<sup>73</sup>, гранки уже были у Харджиева. Липков хорошо знал Юру Злотникова, но с Юрой я познакомился лишь два-три года спустя.

У Рабина я был один раз — ездил в Лианозово, мне очень понравилась у него работа Фрица Гларнера, но, как она к нему попала, я так и не понял. Мужик Рабин очень симпатичный, типа Рогинского, только вот картины пишут они разные.

Яковлев начинал очень рано, некоторые его «копии» (имеющие очень мало сходства с репродукциями) Кандинского, реже Клее относятся к 1958–1959 годам. Эти «копии» очень интересны — раскованность и дефект зрения позволяли ему делать неожиданные вещи. Володя удачно совмещал «примитив» с абстракционизмом. Поклонниками Яковлева были Столляр, Волконский, Гробман, но лучшие работы Яковлева я видел в собрании Гены Айги. Костаки, как ни странно, мало что понимал в живописи, он умело пользовался чужими мнениями и только по этой причине обзавелся Володиными работами. Он всегда умел держать нос по ветру. Надо признать, что Костаки сделал важное дело по сохранению русского авангарда начала века. Его коллекция не имела, как он утверждал, равных в мире среди частных собраний, но, думаю, его истинные вкусы никогда не поднимались выше Краснопевцева или Шварцмана.

Познакомился в том же 1962 году я и с Геной Айги. Он тогда организовал выставку 1920-х в Музее Маяковского (там были запасники, кое-что дали коллекционеры). Я любил этот музей-библиотеку, его атмосферу, плакаты 1920-х годов. На выставке я помогал в развеске, благоговейно держал в руках листки из телефонной книжки Малевича с акварельными эскизами. За день до открытия мы с Геной поехали в типографию за пригласительными билетами. Они были размером с развернутую тетрадь, с портретами Малевича и Татлина — невероятная вещь в позднехрущевское время. Лица на фотографиях были спокойные, солидные, так что, думаю,

малограмотные цензоры просто не прочухали, кто они такие. Да и выставка называлась серьезно «Маяковский (а эти чинуши не забыли сталинскую оценку поэта) и его окружение». На открытии собрался весь цвет Москвы, художники, коллекционеры. Володя Пятницкий заторчал от картин больше, чем от выпитого портвейна.

Выставка была замечательная: красочная Экстер, Гуро, Матюшин — он был для меня открытием (выставлялись его акварельные пейзажи с избушками и радугами). Работы Малевича к тому времени я уже знал хорошо, видел репродукции в западных изданиях, подлинники в запасниках Третьяковки и у московских коллекционеров.

В начале 1960-х прочитал «Тайные пороки академиков» с довольно нахальными высказываниями Малевича, его хулиганскую натуру я сразу ощутил, она мне понравилась. Малевич лишь впоследствии почувствовал себя солидным, почти «полубогом», тоже своеобразный культ личности, его очень помогают создавать прихлебатели, «приобщенные». Девяносто процентов его поздней писанины, так же как и ахиною Кандинского, никому читать бы не посоветовал. Они, как нарочно, все путают, темнят — что ж, их право.

Еще тогда я вывел для себя, что правильная технология — основа для чисто формальных поисков, в какой-то момент она начинает саморазвиваться, становишься иногда чем-то вроде подсобника. Мне, формалисту, не нужно было преодолевать себя, отказываться от каких-то там антропоморфных ценностей, их у меня просто не было. До сих пор смешно, когда слышу словосочетание типа «художник-философ».

Хуеплеты-искусствоведы чаще всего даже представления не имеют о специфике современного изобразительного искусства. Моя абстрактная геометрия начала 1960-х — «вещи в себе», и я никогда не хотел бы, чтобы эти «специалисты» выявляли себя на моем «сырье»; любое истолкование таких работ просто тень на плетень. В геометрической живописи все очень просто, настолько просто, что, если об этом откровенно сказать, мало кто поверит. Я полагаю, что если в картине есть содержание, о котором можно разговаривать, то такую картину не стоит рисовать вообще. Концепт тем более облегчил задачу болтунам и «писателям». Пустобрехи оказались на коне, демагоги потеснили художников. Исчезли все объективные точки отсчета, появились сотни голых королей.

В 1964 году Миша Рогинский неожиданно предложил участвовать в выставке в помещении бывшего кинотеатра «Диск» на Б. Марьинской улице. Помещение принадлежало райкому комсомола или кому еще там. В этих просторных залах только что прошла выставка Нусберга и его команды. Я обрадовался, стал собирать работы. Миша заехал за мной на грузовике. Приехали, разгрузились. Мишиных работ было много, в развеске помогали Ира Эдельман, Катя Компанеец, какие-то еще мальчики-девочки. Доводка шла несколько дней. Миша отлично смотрелся, я разместился на каком-то возвышении, «движенцы» там оставили стояки. Открытие было радостным, было много народу. Появился Слуцкий и еще какие-то там знаменитости. На следующий день узнал, что выставку закрыли, обидно. Нусберг две недели провисел, а нас почти сразу выгнали.

В начале 1965 года опять встретился с Линой Асановой. Ее папа, известный писатель, согласился по ее просьбе помочь мне в организации моей выставки в Институте биофизики. Я собрал графику и поехал туда. Встретился с названным Асановым человеком. Мне было разрешено через две-три недели завозить работы. Пару месяцев назад у них отыграл Зеленин, о нем и говорить нечего, и Янкель, он выставлял крупные ассамбляжи, гробы без музыки. Володя — малый-работяга, трудолюбивый, он и столяр, и жестянщик. Провисел я там неделю, залетного народа было мало, в основном художники. Мне было давно ясно, что покупателей у меня не будет, работы могут быть неожиданные и интересные, но повесить на стену такое никому жена не позволит... Знакомых экстравагантных академиков или музыкантов у меня не было, их Рабин с Целковым монополизировали — они им были по соплям. Я тогда окончательно примирился с мыслью, что Москва — вотчина рабиных-немухиных, я тут ни к месту, ни ко времени<sup>74</sup>.



Стр. 72 книги, комп. 62: поп-артистский стенд «Пожарный инструмент» был явной предтечей кабаковского стенда с лопатой, сделанного через много лет после Чернышова!

# Культурное размежевание висело в воздухе

Иван Чуйков

**Георгий Кизевальтер:** *Давай начнем наш разговор с официально-биографической части: когда и где ты учился, потому что как раз в 1950-е, как я понимаю, ты должен был завершить свое образование.*

**Иван Чуйков:** В 1948 году я поступил в третий класс художественной школы, что соответствовало пятому классу нормальной школы. В 1954-м я ее окончил с золотой медалью, хотя я был жуткий прогульщик и даже часто получал двойки, но к концу года оказалось, что по итогам я могу получить медаль — так что на экзаменах я собрался и хорошо все сдал. Поэтому в Суриковский институт я поступил без экзаменов, и, пока остальные ребята мучились, я спокойно жил на даче с родителями. Окончил институт я в 1960-м, и кончил еле-еле, потому что примерно с третьего курса я уже начал реализовывать какие-то свои идеи. Это не был авангард, я просто стал рисовать то, что мне нравилось, например, увиденное в книжке о Модильяни — такая плотная живопись, потом экспериментировал с цветом, и мне начали ставить плохие отметки. К тому времени уже многое в атмосфере нашего образования ужесточилось, и одного талантливого парня, Володю Татарина, просто вышибли из института (поставили двойки), потому что ученый совет нюхом чуял, что тут что-то не то — не так, как нужно, хотя он уже на этюдах делал потрясающие работы. Остальные восприняли это очень болезненно, потому что все видели, какой он одаренный человек, и мой отец пытался уговорить его отца, преподававшего марксизм-ленинизм<sup>75</sup>, как-то помочь сыну, доказывая, что тот очень талантлив, но это не помогло.



Когда делал диплом, долго мучился, потому что не хотелось ничего делать на «трудовую» тему, и в результате нарисовал на тройку каких-то пловцов в бассейне. После этого я по распределению поехал вместе с однокурсником, ныне академиком, Олегом Лошаковым во Владивосток, потому что я тогда уже увлекался подводной охотой, изведаль все бухты на Черном море, и мне хотелось посмотреть, что за рыбы плавают в восточных морях. Там мы два года преподавали в художественном училище, а в 1962 году я вернулся в Москву. И сегодня я задним числом вижу, что здесь к тому времени сложилась некая ситуация в искусстве, были уже группы художников, а тогда я ничего не знал, потому что общался с другими людьми — с теми, с кем учился.

**Г. К.:** *Помнишь ли ты какие-нибудь интересные выставки студенческого периода?*

**И. Ч.:** Я помню не выставку, а визит к Фальку — очень важный для меня, не столько по работам, сколько по человеческому поведению. Учился я тогда на третьем курсе, и как-то раз девушка из другой мастерской сказала мне, что можно пойти посмотреть Фалька. Мы ничего особенного про него не знали, только имя слышали, таинственное имя некоего великого художника. И вот мы пошли к нему втроем — Боря Диодоров, Тамара Баландина и я. Пришли, и Фальк с нами занимался, наверное, полдня. Он показал кучу работ парижского периода, рассказывал нам, что такое буйабес, и много чего другое, и вот такое отношение к нам, сосункам, — человеческое, доброжелательное и открытое (он был готов показать нам все) — меня поразило. Поразила и ситуация противостояния с властями, потому что он не мог ни выставиться<sup>76</sup>, ни где-то себя проявить, но продолжал работать и работать в своей мастерской в так называемом доме Перцова в Соймоновском проезде...

Этот визит состоялся примерно в 1957-м, за год до его смерти. Но я был у него еще раз вместе с отцом, который у него учился в ВХУТЕМАСе. Наверное, я рассказал отцу, что посещение его мастерской произвело на меня сильное впечатление, и мы в «приемный день» пошли к Фальку уже с ним вместе, но на этот раз там была куча народа, разные поклонники, и это не произвело такого впечатления, как в первый раз.

Еще отец водил меня к Тышлеру... То, что я делал в то время, отец в общем-то одобрял. Надо сказать, отцу не нравилось то, что я стал делать позже, но он считал — раз я верю в то, что делаю, значит, пусть так и будет. Мама моя, в свою очередь, бывала у Малевича, и сохранился даже ее альбомчик, где она делала такие супрематические аппликации из ткани. И она с большим интересом, чем отец, относилась к моим работам, возможно, за счет того, что была более открытым человеком.

**Г. К.:** *Но ты же участвовал в 1956 году в выставке к Фестивалю молодежи и студентов?*

**И. Ч.:** Да, участвовал. Причем там были две выставки. Одна была как бы официально «фестивальная» — в Парке культуры, где участвовали Зверев, Целков, Рабин, а я показывал маленький крымский пейзажик в академии. Но зато нам с Лошаковым Борис Алимов, который был в штабе фестиваля, поручил оформление какого-то молодежного клуба при университете. Идеи были интересные, но все обрезали, и вышла очередная банальность с электронами вокруг ядра и т. п. Зато нам дали пропуск на разные мероприятия фестиваля, и я, поскольку уже давно увлекся джазом, посетил тогда многие джазовые концерты (везде побывать просто физически невозможно было).

**Г. К.:** *Помнишь ли какие-нибудь имена музыкантов?*

**И. Ч.:** Я помню в основном традиционный джаз, диксиленд, из Рима кажется. Первый раз услышал живьем, какой звук идет, когда в морду трубой режут — это впечатляло! Ребята были в полосатых пиджаках, белых штанах; ездили на машине, потом в клубе играли — очень здорово, хоть и не американцы. ...Еще помню до сих пор, как финны — двое профессионалов — танцевали рок-н-ролл, это такая четкость в движениях, потрясающая отточенность во всем! У меня так не получалось... Позже, когда меня спрашивали, что на меня повлияло, я говорил, что помимо художников на меня повлиял джаз и, гораздо позже, одна книга — отец привез мне «Улисса» Джойса на английском языке. Я его читал кусками, потому что подряд не мог, естественно, но языковая полифония романа произвела на меня очень сильное впечатление.

И, конечно, ходил на выставку в Парке культуры. Все говорят, что у них все началось с этого события. Это была огромная выставка, но

она не произвела на меня большого впечатления. Возможно, потому, что абстракция меня совершенно не интересовала. Была там и action painting, какой-то американец демонстрировал, но — не мое это. Вот американская выставка 1959 года понравилась, хотя я был тогда убежден, что нужно все самому делать, вырабатывать свой язык, чтобы никаких влияний, — очень оберегал себя. И несколько лет я варился в такой вот манере, от которой потом пришлось довольно болезненно отказываться.

**Г. К.:** *Я хотел еще расспросить тебя о семье — ведь оба родителя были известные художники, члены союза. Вероятно, до тебя доходила информация о том, что происходило в МОСХе. Как родители реагировали на изменения в союзе, на борьбу фракций?*

**И. Ч.:** Я не могу рассказать о том, какая там была атмосфера, потому что не был вхож, но отношение родителей я прекрасно видел. Теперь это все вспоминать поразительно. Например, Александр Герасимов для них был не художник, а вот Сергей Герасимов — художник. Сейчас объяснить разницу между ними постороннему человеку — человеку другой культуры — невозможно. А тогда там все делилось на группы. Были «христородавцы», спекулянты: Владимир Серов, а раньше Александр Герасимов, Евгений Кацман и другие. И были «настоящие», серьезные художники, которых все уважали — тот же Сергей Герасимов, бывший лидером этого крыла в союзе, монументалист Николай Чернышов, Гелий Коржев, кто-то еще, и вот это размежевание во многом определило мое развитие, мою ситуацию. Это висело в воздухе, что есть «истинное» искусство, непродажное, а есть портреты вождей и т. п.

А еще важную роль сыграли книги — отец с 1954 года привозил книги, пластинки и альбомы из поездок за границу. Меня это тоже захватывало. Он был поклонником итальянского бельканто и везде, где можно, добывал пластинки любимых Тито Гобби, Титта Руффо и других певцов — еще старые, на 78 оборотов, с шеллаком. Привозил и Шаляпина, которого у нас тоже нелегко было купить. И альбомы художников, которых он любил: Сезанна, Модильяни, Пикассо голубого и розового периодов, Руо. Изредка к нему приходили букинисты, приносили книги, он что-то покупал.

**Г. К.:** *Значит, они уже знали, что он покупает книги?*

**И. Ч.:** Конечно, эта информация расходилась между художниками. Как-то раз сын художника Зефирова — соседа по нашему дому на Полянке — попросил посмотреть альбом Сезанна. Я ему дал, особо не интересуясь содержанием. Потом он приносит, говорит: «Класс!» Я заинтересовался, сам стал смотреть. Вот так это все работало. Модильяни к тому времени был мне уже понятен и нравился, а аналитику я не очень еще схватывал. Позже все, конечно, наверсталось в большой степени.

**Г. К.:** *Когда ты вернулся в Москву в 1962-м, вероятно, ты попал на декабрьскую выставку в Манеже?*

**И. Ч.:** Ну да, я ходил туда. Но я ни с кем не был знаком, никого не знал. Это же очень важный момент: я приехал, а у меня никаких связей, кроме тех ребят, с которыми я учился. И хотя у меня был еще этот «манерный», как я считаю, период, это никак не соотносилось с тем, что делали мои соученики. Но других контактов, которые бы больше подходили к тому, что я делал, не было.

**Г. К.:** *Твой отец ничего не рассказывал тогда о том, что происходило на выставке?*

**И. Ч.:** Нет, он там не был, но подробно рассказывал о встречах Хрущева с деятелями культуры. Тихо возмущался вместе с нами, как он сидел рядом с Голицыным, и когда назвали его имя, тот страшно побледнел — они ведь все хорошо помнили 1930-е годы, как ночами не спали, ждали стука в дверь, слушали, где на улице остановилась машина, и т. д.

В общем, там было два приема: один в Кремле, а другой на госдаче для приемов. Тогда все было точно так же, как и раньше, и теперь — «суки» терлись возле вождя: например, Михалков, не отступая, шел по пятам за Хрущевым. Он был высокий, заметен издали, и поэтому всегда было видно, где Хрущев.

Я же в те годы жил в полной изоляции по творческой линии. В 1964 году отец купил мне первый кооператив — однокомнатную на Рублевском шоссе, за метро «Пионерская». От метро надо было ехать еще на 135-м автобусе, как помнится. Года через два мы ехали на автобусе вместе с Галей, и жена вдруг увидела Иру Пивоварову — они вместе учились в Текстильном институте, хотя на разных курсах. Я с ней познакомился, мы обменялись приглашениями в гости, и вскоре познакомился и с Витей Пивоваровым. Я видел, что у него тогда

висело на стенах — маленькие, хорошенькие полусюрреалистические картиночки в духе его иллюстраций — совсем не то, что он позже делал. А у меня на стенах ничего не висело, и он ничего не видел. Тут начался уже 1968 год, Пражская весна, и мы все очень переживали за то, что происходило в Праге. А у меня был хороший приемник, поэтому они приходили к нам, и мы вместе слушали новости по «голосам». Но Витя *ни разу* не спросил меня о том, что я делаю. И я его понимаю: я был сын академика, работал в художественном комбинате — о чем спрашивать, все и так понятно. А отношения вроде хорошие, портить не хочется. Поэтому он и не спрашивал.

**Г. К.:** *Но ты ведь уже начал свою линию в те годы?*

**И. Ч.:** Я считаю, что в 1969 году уже были зрелые работы. В этот год произошел довольно резкий перелом, когда я сделал всего несколько работ, переходя к новому стилю... Да, к Вите как-то пришел Янкилевский, принес чешский журнал *Výtvarné umění*, показывал статью о себе и других художниках, мы это все посмотрели, но... наверное, это свойство моего характера — я никогда никого не звал к себе в мастерскую.

**Г. К.:** *То есть ты был достаточно закрытый человек?*

**И. Ч.:** Да, закрытый или стеснительный, я не знаю. Если кто-то меня спрашивал, я был рад, что такой вопрос возник, и готов был показать все, а сам никогда не мог предлагать, и наши отношения в то время остались без развития. Только в 1974-м мы все заново встретились в кооперативе на Фестивальной улице.

**Г. К.:** *Я нашел одну заметку в газете 1967 года, где тебя отметили за некий портрет. Когда ты вступил в МОСХ?*

**И. Ч.:** В 1968-м. Наверное, это и было сразу после выставки, потому что обычно принимали с выставок. Сперва в приемной комиссии меня и еще кого-то завернули, а потом мы встретили в коридоре Пашу Никонова, рассказали ему, что нас в секции прокатили, и он велел нам быстро подать на апелляцию в президиум, и на этот раз все прошло хорошо.

**Г. К.:** *Какое было отношение к творчеству Никонова, Андропова в те годы? Это направление вызывало интерес?*

**И. Ч.:** Нет, в те годы оно уже не интересовало.

**Г. К.:** *Понятно. А кто или что оказало влияние на твое творчество в те годы?*

**И. Ч.:** Наверное, сперва на меня произвел впечатление Олег Целков — я сделал одну или две работы под его влиянием. Думаю, это было после моего возвращения с Дальнего Востока — у него открылась выставка в Доме архитектора<sup>77</sup>, а через два часа закрылась. Позже очень мощно сказался Янкилевский — он просто «ушиб» меня своими работами. Побывав у него в мастерской, я подумал: «Вот это художник, вот это мощь, а я что?»... В самом конце 1960-х в литографской мастерской на Масловке была выставка графики Ильи Кабакова, она тоже произвела впечатление, хотя вызвала не восхищение, а скорее недоумение. Но в то же время это плодотворно сказалось на моем творчестве. Пожалуй, это все, если говорить о наших художниках. А до этого было много всего прочего: и Сезанн, и Модильяни, и Пикассо. Но проходило это быстро — я делал по одной-две работы и забывал об этом стиле. Мы все через это проходили. Чистяковская академическая школа не могла не сказаться — у Ильи до сих пор висят сезаннистские пейзажи того времени. Один Янкилевский созрел как-то очень быстро и рано и на этом уровне так и остался.

И у всех нас развитие шло по-разному. Скажем, Миша Чернышов или Злотников ходили в библиотеки, знакомились с тем, что делалось на Западе в то время. А мы как-то и не знали о такой возможности, я по крайней мере, росли на классиках... Кстати, в 1996-м в Берлине на выставке «Москва — Берлин» я видел работу Чернышова, а рядом висели работы Польке, и я изумлялся тому, что Чернышов сделал подобные лет на 10–15 раньше.

**Г. К.:** *Потрясающе. А ты помнишь, когда познакомился со Злотниковым?*

**И. Ч.:** Его я поздно узнал! Как художника я его совсем не знал... С другой стороны, важным было знакомство в конце 1960-х с кругом Игоря Шелковского — это Наташа Яблонская привела меня к нему в мастерскую. Он тоже был закрытый и одинокий человек; в то время делал еще живописные работы в духе Семенова-Амурского. Но тогда это знакомство не продолжилось, лишь через несколько лет мы возобновили общение.

**Г. К.:** *А ты сам показывал что-то из своих работ в 1960-е годы в МОСХе?*

**И. Ч.:** Да, была молодежная выставка в зале на Беговой. Я там показывал одну из работ с камнями и Венерой. Еще на выставке был А. Гросицкий, остальных не помню. И как-то раз была выставка в Доме актера на Тверской по поводу некой комсомольской конференции — тоже по линии молодежной секции МОСХа.

**Г. К.:** *И как долго длились эти выставки? Один вечер?*

**И. Ч.:** Нет, однодневных тогда не было. Работы висели какое-то время, может, неделю. Та, что была во время конференции, возможно, длилась два-три дня. И ведь в то время казалось, что нужно участвовать везде, куда тебя зовут.

**Г. К.:** *Ты знаешь, получается такая любопытная ситуация, что ты вырос и сформировался как бы сам по себе. Фактически имелся два-три знакомства, не имевшие продолжений.*

**И. Ч.:** Ну да, это свойство характера. Наверное, не очень хорошее. К счастью, прошедшее.

**Г. К.:** *И странно, что западные течения тебя никак не увлекли.*

**И. Ч.:** Сперва — нет, а потом очень даже увлекли, если говорить о классике модерна. Я уже в 1950-е понял, что есть настоящее искусство, а есть имитация, идеологическое искусство. Абстракция меня не захватила, верно. Конечно, лучше быть в курсе происходящего на Западе, как это было у Миши Чернышова, а когда ты видишь случайные вещи, а потом попадаешь под влияние классики, то получается долгий период, лет шесть-семь, из которого многие работы я уничтожил, потому что ты сам понимаешь, что это всего лишь манерность, стилизация, которую надо забыть. С искусственным цветом, деформацией, тщательно выписанные картинки...

**Г. К.:** *Ну, у многих так было.*

**И. Ч.:** Да, но у меня тянулось чересчур долго, могло бы пройти быстрее.

Август 2016 г., Москва

# МЫ ЖИЛИ ОЖИДАНИЯМИ

Игорь Шелковский

**Георгий Кизевальтер:** *Вероятно, вторая половина 1950-х была посвящена освоению искусства. Когда состоялся твой «выход в жизнь» после обучения?*

**Игорь Шелковский:** В 1959 году. Поступление в училище памяти 1905 года в 1954-м совпало с началом «оттепели». Шли перемены, и были очень большие надежды у всех, что дальше будет еще лучше. В это время в училище учились Анатолий Зверев (правда, недолго), Дмитрий Плавинский, Миша Рогинский, Сергей Есаян... На нашем театральном отделении еще преподавал Виктор Алексеевич Шестаков, когда-то он был главным художником в Театре Мейерхольда<sup>78</sup>. После него был Исаак Моисеевич Рабинович — тоже известный художник театра и кинематографа 1920-х годов<sup>79</sup>. Вообще в то время были живы еще очень многие авангардисты и известные фигуры 1920-х годов: Удальцова, Родченко, Крученых, Фальк, Леонидов, Мельников, Фонвизин...

**Г. К.:** *Я понимаю, что в МОСХе ты тогда не состоял. Но ты ведь, наверное, ходил на московские выставки? Какой там ощущался настрой?*

**И. Ш.:** Конечно, в официозе ругали суровый стиль как «очернение советской действительности». Но «оттепель» прикрыл сам Хрущев. И это была большая глупость, потому что после этого он потерял всякую поддержку левых коммунистов и прогрессивных интеллектуалов. И фактически остался один против старой гвардии ЦК.

**Г. К.:** *Хотелось ли в то время экспериментировать? Или условия этому не способствовали?*

**И. Ш.:** Чтобы начать самому что-то делать, нужно знать, что ты хочешь, что за настрой вокруг тебя, надо иметь каких-то единомышленников. Как у импрессионистов: у них была группа, и они



друг друга поддерживали эстетически и идейно. А у нас все было очень аморфно. Правда, еще на первом курсе училища я познакомился с художником Семеновым-Амурским, и он стал для нас чем-то вроде гуру. Мы ходили к нему разговаривать об искусстве, а он был необыкновенно говорливый человек, поэтому мы могли прийти в полдень, а уйти в полночь. Он жил с женой в комнате площадью 12 м<sup>2</sup>, да еще велосипед там стоял. Естественно, он делал только маленькие работы, потом показывал нам, и мы всегда знали, что есть в Москве такая чудесная комната, куда можно прийти и пообщаться.

**Г. К.:** *Насколько я помню его работы, он делал некий фактурный фигуратив с разложением цвета?*

**И. Ш.:** Он собрал все сливки с французской живописи конца XIX — начала XX века, от импрессионистов до кубистов, отчасти. Ему явно был очень близок Боннар. Приехал он в Москву в 1920-е годы, поступил во ВХУТЕМАС, попал в Музей нового западного искусства и был поражен его коллекцией. Он ставил себе целью эксперименты с живописью, продолжение французской художественной традиции.

**Г. К.:** *Если вы познакомились так рано, значит, это должно было повлиять на ваше дальнейшее художественное творчество?*

**И. Ш.:** Да у меня не было еще творчества. В 1956 или 1957 году я познакомился с Володей Слепяном. Он был противоположностью Семенову-Амурскому, потому что выступал как сверхноватор, ниспровергатель всего, хотя сам живописью тогда еще не занимался, а только планировал, что одна картина будет написана с помощью велосипедных насосов: он собирался наполнить их краской из тюбиков и «выстреливать» ее на холст.

Еще Слепян планировал создание картины «Живое и мертвое». «Мертвое» должно было олицетворяться конусом из никелированного металла, а «живое» — растекающимся по нему желтком. Результат, на мой взгляд, был малоубедительным... Кроме того, им была изобретена игра под названием «джиу-джитсу». Выглядело это так: в свободном пространстве вешался лист ватмана. С обеих сторон на него направлялся свет из кинескопов, и по обе стороны сидели соревнующиеся — у каждого имелись блюдечко с тушью и кисточка. Свет включался попеременно с одной и с другой стороны. Рисовавший не знал, что делается по ту сторону ватмана. Потом включался общий свет и подводился итог. Пару раз я участвовал в таких сеансах. Там

появлялся и Борис Турецкий. Вскоре мы пересеклись с ним в издательстве «Спутник», где я начал выполнять заказы на календари и т. п., а он работал редактором. Выглядел он как очень болезненный человек. Но после 1950-х мы с ним больше не встречались.

**Г. К.:** *А как вы познакомились со Слепяном?*

**И. Ш.:** Он приехал в Москву, привез с собой работы Олега Целкова. Приглашал всех на просмотр. У него в доме на Трубной все время толпилась интеллигенция. А познакомились мы с ним в ЦДРИ, кажется, на выставке Павла Кузнецова. Володя был очень социально активный человек, обладающий даром внушения; он стремился к созданию искусства будущего, сверхавангарда. Я в это время под его влиянием тоже занялся абстракцией с разбрызгиванием краски, фактурой, процарапыванием... У меня было много таких работ, но потом я их все уничтожил. Не мое это было. Но какое-то время я экспериментировал.

**Г. К.:** *Ага, значит, творчество все же было!.. Но давай сначала закончим со Слепяном: вероятно, он сам хотел со всеми знакомиться?*

**И. Ш.:** Да, он хотел знакомиться, чтобы люди приходили к нему. А еще у него была тенденция знакомиться с людьми известными, такими как Илья Эренбург, Назым Хикмет, Давид Бурлюк. Например, он узнал из «Вечерней Москвы», что в Москву по приглашению Николая Асеева приезжает знаменитый футурист<sup>80</sup>, достал каким-то образом телефон, договорился о встрече. Бурлюк сказал, приходите в девять часов, я вам уделю 15 минут. Мы пошли втроем: Наташа Касаткина и я со своими работами, а Володя Слепян с работами Целкова. Бурлюк очень радушно встретил нас, и в конечном счете мы у него пробыли до вечера, потому что он попросил нас оказать ему услугу: он ехал через Финляндию, накупил там холстов и должен был жить месяц в Переделкино у поэта Асеева, намереваясь писать колхозные пейзажи. А перед этим сделал серию работ в местах вангоговских пейзажей: объездил всю Францию и в стиле Ван Гога повторил его пейзажи — такой вполне концептуальный ход.

**Г. К.:** *Абсолютно!*

**И. Ш.:** В России же он собирался писать колхозные поля. Он отдельно купил рулон холста и подрамники, и ему надо было натянуть на них холст. И вот мы целый день этим занимались, а в это время

приходили разные знаменитые люди: В. Катаев, В. Шкловский, разные режиссеры 1920-х годов...

**Г. К.:** *Повезло вам! А в 1958-м, как я помню, Слепян уехал...*

**И. Ш.:** ...да, и мы с ним в следующий раз встретились уже в Париже. Особого резонанса его акции там не имели, хотя даже была какая-то маленькая заметка в *Libération* или *Le Figaro*, не помню точно, но скоро он забросил живопись и занялся литературой, писал пьесы, стихи.

**Г. К.:** *А его публиковали эмигрантские журналы?*

**И. Ш.:** Нет, он не хотел иметь с ними никакого дела! Он стал французским писателем Эриком Пидом. Я застал его в период наивысшего благополучия, когда он был хозяином переводческой конторы — на него работали человек двадцать, и он хвастался тем, что употребил свои мозги на то, чтобы работали другие, а самому ничего не делать. Приглашал меня почти каждый вечер в ресторан *La Closerie des Lilas*, где к каждому столику были привинчены медные таблички с именами знаменитостей, которые там когда-то обедали: Троцкий, Ленин, Хемингуэй.

**Г. К.:** *Вернемся теперь к творчеству. Вот любопытный момент, следующий из публикаций в прессе: в 1950-е годы очень многие кинулись заниматься абстракционизмом. Под влиянием чего это происходило? Из-за «оттепельных» информационных потоков, западных выставок или чего иного?*

**И. Ш.:** Ты знаешь, в России всегда ориентируются на какого-то лидера, стараются подражать. Скажем, вначале Слепян был под большим влиянием имени Пикассо, именно имени. Он ставил перед собой цель перефотографировать все работы Пикассо и сделать альбом, чтобы знать его лучше. Но после Пикассо возник Джексон Поллок... Помню, был такой Борис Козлов, занимавшийся религиозной живописью и рано умерший, к сожалению. Однажды он забежал ко мне, когда я работал, и говорит: «Как, ты кисточкой пишешь?! Сейчас никто кисточкой не пишет, только краску разбрызгивают!» Мол, отстал я от жизни.

**Г. К.:** *А вот когда вы, студенты училища, ходили к своим преподавателям в мастерские и домой, они показывали вам какие-то старые книги?*

**И. Ш.:** Нет, особенно не показывали. Они боялись, это было опасно. У людей, которые жили в 1930-е годы, этот страх так и не уходил. Когда мы приходили к Рабиновичу показывать наши работы и обсуждать их, то всегда проходили мимо больших книжных полок в коридоре, и я видел: стоит Ницше — и одно желание было: вот как бы попросить почитать! Это были остатки старой интеллигенции, еще формировавшие нашу культуру.

**Г. К.:** *Интересно то, что влияние учителей никак напрямую не сказалося на вашем творчестве. И каждый пошел своим путем.*

**И. Ш.:** Нет, напрямую — во всяком случае, на мне — не сказалося.

**Г. К.:** *А что вы могли увидеть в 1950-е в музеях?*

**И. Ш.:** В 1954-м стали вывешивать отдельные работы из старого Музея западного искусства в Пушкинском и Эрмитаже. Мы поехали в Ленинград, и в Эрмитаже висели панно «Музыка» и «Танец» Матисса — это было сверхнеобычно. Потом в октябре 1954-го кто-то разнес слух, что в Музее им. Пушкина повесили Матисса. А до этого висели только импрессионисты типа Моне, потом повесили Ван Гога «Прогулка заключенных» в рамках социальной тематики... И вот мы побежали в музей после занятий. Приходим: действительно, висит Матисс, «Цветы в голубой вазе»; рядом стоит человек с курчавой головой, белым воротничком и галстуком. Он спросил, понравилась ли нам картина. И мы проговорили весь вечер, проводили его домой и так познакомились с Семеновым-Амурским. Так они вывешивали постепенно все работы Сезанна, Гогена, раннего Пикассо, а раньше их увидеть нельзя было. Это было наше первое знакомство с западной живописью, хоть и несовременной. Мы задумались...

Извечный вопрос был: что делать? На каком языке разговаривать с современниками? И дальше каждый пытался придумать свою систему. ...Мы ходили в конце 1950-х к нашим старым художникам, были у Надежды Удальцовой, Алексея Крученых, два раза у Роберта Фалька. С улицы приходиться все же не было принято, кто-то должен был тебя рекомендовать. Вот мы друг друга и рекомендовали.

Однажды в 1956 году в Москву приехал француз<sup>81</sup> — сам по себе, без делегаций — и попал к Слепяну. Я помню, что мы там несколько ночей сидели и разговаривали обо всем, а еще приходили Олег Прокофьев, Андрей Волконский, Наташа Касаткина, Игорь Куклес,

Юра Злотников и я; это был наш круг. И француз долго объяснял нам про политику, говорил, что коммунизм разрушат женщины, потому что им надоест ходить в некрасивом белье... Потом он присылал мне какие-то журналы по почте. А Бурлюк накопил целую кипу журналов с 1920-х годов и прислал ее мне как «большому специалисту». Чудо, но дошли. Он сам издавал журнал Color and Life («Цвет и жизнь»). А этот француз между тем увез довольно много холстов Слепяна в Париж и сделал там его выставку, но объявил всем, чтобы запутать следы, что это неизвестный художник из Ленинграда. А потом опубликовал статью в журнале L'Oeil («Глаз») с какими-то репродукциями.

Да, мы часто ходили к Волконскому, слушали у него пластинки. Помню, он лег на диван, закрылся пледом до глаз и кричит: «Хиндемит! Только Хиндемит!»...

**Г. К.:** *А у Злотникова ты бывал тогда в гостях? Не мог бы ты рассказать о своих впечатлениях от его работ и его самого в то время?*

**И. Ш.:** При воспоминании о юном Злотникове мне сразу видится следующая сцена: пустая белая комната, посередине стол, на полу — патефон старой системы с ручкой для завода и коробочкой со стальными иголками. С патефона звучит популярнейшая песенка тех времен: «Все выше, и выше, и выше стремим мы полет наших птиц»... Юра вскакивает на стол и, стоя на одной ноге, изображает одновременно рабочего и колхозницу с серпом и молотом... Потом на этом же патефоне мы слушаем квартеты Шостаковича...

**Г. К.:** *Это что, зарождение соц-арта? В 1950-е годы?? Любопытно, что при этом каждый останавливался в творчестве на каком-то своем уровне, на том, что ему или ей было близко и понятно.*

**И. Ш.:** Понимаешь, не было нормальных условий. Никто из нас не был востребован! Одна работа Наташи Касаткиной была взята на молодежную выставку<sup>82</sup> на Кузнецком Мосту. Выставку посетил французский коммунист Луи Арагон, бывший как бы другом СССР. Он отметил ее работу, и она была напечатана в его газете Les Lettres Françaises<sup>83</sup> в Париже. Для других художников в других условиях это был бы сильный стимул, а ее больше никогда и нигде не выставляли! Первая выставка была посмертная, год назад. А вопросы: где работать, денег нет, на что жить, мастерских нет, — оставались. Одну-две работы кто-то сделает, а дальше что? Ты [с такими работами] никому

не нужен. Более того, тебя все ругают и пинают, никакой поддержки, полный тупик. Наташа вынуждена была пойти работать на телевидение<sup>84</sup>, я четыре года работал реставратором. Я прошел через Новгород и все кремлевские соборы... Художник, увы, зависит от общества. Повезло тем, кто работал в издательствах, — они зарабатывали большие деньги и потом могли работать для себя.

Сталинская «мерзлота» только закончилась, и «оттепель» была очень сомнительная, холодная. Было больше надежд, чем реалий. Поэтому все жили ожиданиями, что после Хрущева будет лучше... А оказалось, что Брежнев стал восстанавливать Сталина. И сейчас этот процесс идет вновь — это какая-то Богом проклятая страна!

Июнь 2016 г., Москва

# Я знал больше о современном искусстве, чем мои учителя

Александр Юликов

**Георгий Кизевальтер:** *Расскажи немного о своей юности. Помнишь ли ты американскую выставку 1959 года?*

**Александр Юликов:** Конечно, помню. А летом 1961 года была еще французская выставка, и ее я помню наизусть. У французов на их выставке был упор на культуру в отличие от преобладавшего бытовизма американцев. Там имелась хорошая картинная галерея с работами Сутина, Гартунга, Бюффе, Пикассо, Сулажа, Мане и музыка, где в зале со стереосистемой можно было прослушать «Послеполуденный отдых фавна» Клода Дебюсси.

**Г. К.:** *Так что же интересного для себя ты увидел на этой выставке?*

**А. Ю.:** Там была представлена панорама французского искусства. Но к этому времени я по репродукциям уже практически всех знал. Может, не знал Ники де Сен-Фалль с ее европейским китч-поп-артом или кого-то еще. Впрочем, увидеть вещи в оригинале — это совсем другое дело. Как мы знаем, большие работы в репродукции многое теряют.

**Г. К.:** *А где ты до этого черпал информацию?*

**А. Ю.:** Я был очень просвещенным человеком для того времени. Я часто ходил, еще учась в школе, в ГМИИ им. Пушкина и вскоре открыл там для себя научную библиотеку. Каждый день после уроков я шел к научному секретарю в кабинет и говорил: «Здравствуй! Дайте мне пропуск в научную библиотеку!» Библиотека была для сотрудников, а я был просто школьник МСХШ, поэтому мне не давали постоянного пропуска. Через некоторое время этот секретарь — кажется, его фамилия была Леонович — спрашивает меня: «А что вы там для себя нашли, молодой человек? Это же научная библиотека!» Я

отвечал, что читаю «Ступени» Василия Кандинского — помню, что издание это открывалось его футуристическими стихотворениями. Секретарь изумился тому, что у них есть эта книга, и... выписал мне годовой пропуск. А потом я этот пропуск только продлевал каждый год. Так что все, что имелось там по искусству XX века, я проштудировал. Еще ходил в Библиотеку иностранной литературы на углу ул. Разина — там спокойно давали читать подшивки журналов по современному искусству.

**Г. К.:** *И какие журналы можно было найти там в конце 1950-х?*

**А. Ю.:** Например, французский журнал L'Oeil («Глаз»). Говорят, он до сих пор существует. В одном из них я обнаружил интервью с Сальвадором Дали, которое я сам перевел в школьную тетрадь (а мы изучали французский язык). И многое из этого интервью мне врезалось в память, хотя кое-какие подробности о Дали из этого журнала я больше нигде не читал.

**Г. К.:** *А почему вдруг ты решил перевести это интервью? Откуда ты знал о Дали?*

**А. Ю.:** Ну, уже знал. Можешь спросить у Косолапова или даже Сокова, мы все вместе поступили в Строгановку в 1961 году... Я в 15 лет начал делать «формалистическую» живопись — сделал на практике в Закарпатье стилизованный пейзаж. Меня чуть не выгнали из школы, когда показал преподавателям. Вероятно, он был навеян серо-коричневыми пейзажами Дерена (увидел в ГМИИ).

Потом наш директор Андрияка проверял меня на «влияние авангарда», есть ли у меня знакомые среди художников 1920-х годов... Я перечислил Ф. П. Решетникова, Л. И. Бродскую, А. П. Бубнова, потому что я знал их детей, они со мной учились. А это все были корифеи соцреализма. Решетников — парторг президиума Академии художеств и советский классик, новатор бытового жанра, его знал и любил весь советский народ! Так что версия о «зловредном влиянии» недобитых формалистов отпала. Андрияка тогда спросил, откуда я знаю про Музей им. Пушкина? Я сказал: «В 1955 году я был там на выставке картин из Дрезденской галереи, сделал свой собственный каталог. И в этот музей хожу всегда». А к тому времени там уже висели импрессионисты, постепенно появлялись и постимпрессионисты. И Дерен мог произвести впечатление, потому что его впервые повесили.



А еще я часто ходил в «Академкнигу» на ул. Горького и как-то раз на свои скопленные деньги купил там книгу 1930-х годов «Мастера искусства об искусстве» — там были и Сезанн, и Дерен, и другие художники до Пикассо<sup>85</sup>. Плюс уже упомянутые библиотеки — я был вполне просвещенным человеком. Думаю, что я знал больше о современном искусстве, чем мои учителя. У меня возник ранний интерес к этому явлению, хотя никто меня к этому не подталкивал. Но одновременно меня интересовало и средневековое искусство — скажем, Пьеро делла Франческа — наряду с Пикассо. Думаю, что я в сторону современного искусства продвинулся дальше, чем другие мои сверстники и даже те, кто были старше лет на пять и с кем я дружил.

Я любил и музыку, вкус у меня был развит, и в самом начале 1960-х годов я добыл пластинку Пендерецкого — кажется, чешской фирмы «Супрафон», — там еще была такая вещь «Сонора», часто слушал.

И я первым в школе — как я думаю — пробрался в запасник Третьяковки, где был русский авангард...

**Г. К.:** *Что это вдруг?*

**А. Ю.:** Почему? Лет с 13 я увлекся древнерусской живописью. Иконопись в то время тоже считалась формализмом. Когда я ходил с Васей Бубновым к его отцу Александру Павловичу рисовать после уроков, тот показывал нам роскошные книги по древнерусской иконописи (коричневые фототипические репродукции фресок древнего Новгорода, изданные до войны). Он еще нам сказал: «Ребята, я хочу, чтобы вы немножко были формалистами!» Но показывал нам не Пикассо или Кандинского, а византийские фрески XII века! Таково было понимание средневекового искусства, что это формализм.

В общем, увлекся я иконописью. Съездили по старым русским городам, в монастыри, а потом пошел я к директору МСХШ и попросил у него письмо в древнерусский запасник Третьяковки. Мне дали такую бумагу, и я пошел с ней в Третьяковку. В основную экспозицию я и так ходил каждый день, потому что часто сбегал с уроков, грозивших мне двойкой, и шел туда. Запасник древнерусской живописи находился в апсиде домово́й церкви при Третьяковской галерее, а запасник авангарда был, что называется, на паперти, то есть в переходе от галереи в церковь. Это получается западная часть церкви, и при входе там все было перегороджено стеллажами и стенками, да еще был сделан второй этаж. Кстати, при Хрущеве была

один раз такая акция — признание ФРГ, и в Москву приезжал Аденауэр, чтобы подписать какой-то мирный договор и пр. Так он специально ездил в Третьяковку смотреть иконы — я видел все эти лимузины у галереи, а еще говорили, что ему тогда же показали «Черный квадрат»! Это очень характерный момент: руководитель европейского государства идет во время своего первого визита в СССР после войны в наш музей, и не потому, что он знаток или большой любитель искусства, а потому, что культура входит в этикет! А у нас культура не соотносится с политикой — ни тогда, ни сейчас, это параллельные вещи.

В общем, я шел в запасник по коридорчику из зала, где как раз висел Решетников и другие подобные жанровые картины. И в узком коридорчике этом висели (а я до сих пор помню все картины) Гончарова, Ларионов, Пирсmani, Малевич, Кандинский, Бурлюки (и Владимир, и Давид), Штеренберг, Андрей Гончаров...

**Г. К.:** *И все они прямо вот так открыто висели?*

**А. Ю.:** Да, висели по стенам и стояли у стеллажей. И это было только первое знакомство, а потом я стал задерживаться в этом коридоре. Я показывал пропуск, меня пропускали, а дальше никто мной особо не интересовался. Поэтому я стал там больше проводить времени, а какие-то сотрудники, видя во мне школьника, стали мне еще и показывать работы. Со временем мы познакомились с одной сотрудницей, она была лет на пять-шесть меня старше; возможно, еще училась на вечернем в МГУ. Она мне предложила посмотреть второй этаж — в высоком пространстве церкви были построены антресоли. Я с радостью принял приглашение. Тогда она сказала, что в среду будет дежурить и вечером может меня запустить наверх, после того как пройдет пожарник по залам.

Я пришел, она меня провела внутрь, а больше там уже никого не было. Все, что было внизу, я внимательно посмотрел, потом мы поднялись по временной лесенке на второй этаж, где стояли прислоненные к стенке штабеля работ Филонова. Чтобы их посмотреть, я должен был по очереди переставлять их к другой стенке, что я и сделал. На следующий день я пришел в школу и всех стал спрашивать, знают ли они Филонова. Никто не знал, кроме Ивана Николаева<sup>86</sup>, внука Зинаиды Серебряковой. Он сказал, что на картинах этого художника (которые он сам не видел, а только слышал описания)

были слои изображений, находящие друг на друга. Это не так, но хотя бы он слышал о Филонове, потому что вырос в такой семье. И в то время все было так: слышали про Малевича, но никто «Черный квадрат» и другие супрематические композиции не видел, слышали о Татлине, но никто его замечательных рельефов не видел. А я все это посмотрел и посещал второй этаж запасника еще несколько раз.

**Г. К.:** *Твой круг сложился еще в МСХШ. Знал ли ты кого-то вне этого круга? Знал ли ты о том, что где-то существует так называемое неофициальное искусство?*

**А. Ю.:** Конечно! Я был знаком с Димой Плавинским, уже ездил к Рабину в Лианозово году в 1959-м и привез туда свои рисунки; это было воскресенье, туда пришли какие-то гости, и, возможно, меня кто-то привел — я просто этого не помню. Конечно, мне было 16 лет, но я уже чувствовал себя профессионалом, потому что рисовал каждый день. И я привез те рисунки, которые я не мог показать в школе. Помню, как все сели по периметру комнаты, в углу стояли работы Саши Рабина, их отнесли в другую комнату этого барака, и Оскар стал показывать свои работы одну за другой. Это был его лучший период, я думаю, барачный. И мне он что-то сказал одобрительное.

**Г. К.:** *И какого типа у тебя были рисунки в то время?*

**А. Ю.:** Что-то фантастическое. Но они были абсолютно вне академизма или соцреализма. Уже появилась какая-то фактура, был интерес к сенсорной стороне живописи. Он развился впоследствии в бесцветные рельефы.

**Г. К.:** *Где же ты познакомился с Плавинским?*

**А. Ю.:** Помню только, что пришел зимой к нему в мастерскую, а она была в подвале, с подвальными окнами, и я сверху мог наблюдать, как он там рисует. К Васе Ситникову мы в первый раз пришли вместе с Косолаповым. Это тоже было в последние два года школы — 1959–1961-й. Так что впоследствии эти художники меня воспринимали уже как отчасти своего, хотя я был их всех моложе.

**Г. К.:** *А кроме «лианозовцев» и Ситникова были какие-то иные интересные знакомства?*

**А. Ю.:** Помню, я познакомился с Мишей Чернышовым в зале Библиотеки иностранной литературы. Там зал был маленький, а он брал те же журналы, что и я. Некий Эдик Лубнин, приятель Чернышова, вырезал в библиотеке из журналов репродукции и

продавал! Вплоть до задней обложки! Чернышов рисовал тогда еще в школьной тетрадке треугольных кошечек, показывал их мне в библиотеке.

Году в 1960-м я познакомился с Мишей Рогинским, и Чернышов с ним тоже познакомился. Иосиф Гинзбург, с которым я учился вместе в школе, примыкал к Евгению Измайлову и Сергею Есаяну. Есаян был всего на несколько лет меня старше, но выглядел очень солидно уже в 16 лет. Он всегда был эрудитом. Когда он впоследствии работал в ДИ, все замечали, что он знает не только второстепенных художников, но и «четверостепенных». И мог все о них рассказать: когда и где жили, что написали. Такая у него была память. Талантливый был человек. Разговаривал он обычно снобистским тоном, но действительно был знаток и литературы, и искусства.

В нашей школе тоже была замечательная библиотека. Библиотекарем была мама моего друга Юры Косачевского, поэтому она пускала меня внутрь, где стояли полки. А эта библиотека не цензурировалась, потому что не попадала ни в какую категорию. И там можно было найти очень многое. После войны многие офицеры, у которых учились в школе дети, привезли с собой трофейные книги... Еще там был натюрмортный фонд, состоявший из каких-то вещей, тоже привезенных из Германии: разные серебряные вазы, подсвечники. Их просто дарили. И библиотека была странной. Там встречались неизъятые книги: например, я нашел там Хлебникова из «Малой библиотеки поэта», изданной на коричневой бумаге примерно в 1940 году!<sup>87</sup> Его портретик в книге был по качеству как в газете!

А моя мама была директором районной библиотеки, где иногда изымали книги и журналы и должны были сжигать, например, произведения Солженицына, когда его выслали из страны. А она приносила их домой, но подписывала акт, что сожгли.

В семье этого Косачевского, отец которого был главным юрисконсультom СХ СССР, была очень хорошая коллекция, и я, например, увидел там работы Вейсберга, с которым тоже потом познакомился и ходил к нему домой. Вообще с окончанием школы я со всеми перезнакомился, потому что их искусство мне было интересно. Но своим я для этих художников стал только после выставки в павильоне «Пчеловодство»<sup>88</sup>.

Июнь 2016 г.

# Искусство как сумма индивидуальных судеб

Владимир Янкилевский

**Георгий Кизевальтер:** *Вы довольно рано начали работать как художник. Как складывалась ваша жизнь в студенческие годы?*

**Владимир Янкилевский:** В 1959 году, когда мы поженились с Риммой, нам негде было жить, поэтому до начала 1964 года я работал в разных коммунальных квартирах, где мы снимали комнаты. Мастерской в те годы не было. В 1964-м мы с Риммой и маленькой дочерью переехали в нашу 16-метровую комнату (получили как очередники), тоже в коммунальной квартире. Я сделал в то время «Диалог», пять триптихов, пентаптих «Атомная станция» и начал работать над триптихом № 6. Адреса разных съемных квартир я не помню, а наша собственная комната находилась в Москве по адресу: Дровяная площадь, дом 3.

Первая мастерская появилась в 1967 году в Уланском переулке. Этот переулок выходит на Сретенский бульвар напротив «Дома России», где были мастерские Кабакова и Соостера. По поводу моих так называемых мастерских стоит заметить, что это были помещения из «нежилого фонда», сырые, без окон, да еще надо было кому-то дать взятку, чтобы их получить. Они не имели никакого отношения к «профессиональным» мастерским членов Союза художников.

**Г. К.:** *Михаил Чернышов в своей книжке воспоминаний пишет, что был у вас в начале 1960-х где-то у метро «Университет», видел ярко-голубую работу «в духе Миро», состыкованную из нескольких фрагментов...*

**В. Я.:** Да, два триптиха и пентаптих «Атомная станция» я сделал в комнате, которую снимал на Ломоносовском проспекте около метро «Университет». Все вещи были сделаны и составлены из отдельных картонов 50 × 70 см, которые я прибивал к стене. Конечно, они не

помещались целиком на стене, и я делал их по частям. Потом, перед выставкой, я заказал подрамники, на которых их укрепил. Холстов у меня тогда не было. Все вещи в то время я делал на картоне и оргалите. Краски мне иногда покупали в киоске на Масловке мои друзья, члены МОСХа.

Кстати, меня в молодежную секцию МОСХа не принимали. Пытался вступить в МОСХ в 1971 году, меня приняли на заседании секции книжной графики, но не утвердили в секретариате союза без всяких объяснений. Приняли только в 1981 году. Ни на каких московских официальных выставках меня не выставляли. Было несколько персональных неофициальных выставок. В Горкоме графиков я состоял как в профсоюзе, который объединял художников, ретушеров, фотографов, работавших в издательствах. Это меня спасало от милиции.

**Г. К.:** *Можно немного подробнее о выставках начального периода — где и с кем вы выставлялись?*

**В. Я.:** После выставки в МГУ с Эрнстом Неизвестным в 1962 году у меня состоялось несколько выставок в разных НИИ (конечно, все на один вечер — в Институте биофизики АН СССР, 1965-й, и в ФИАНе, 1967-й), а «Триптих № 1» был в принципе показан в ноябре 1962 года на выставке, организованной Клубом творческих вузов в гостинице «Юность»<sup>89</sup>. Там участвовали Неизвестный, Юра Соболев, Юло Соостер и я; мы все уже были знакомы.

**Г. К.:** *Верно ли полагать, что выставка в Манеже в декабре 1962 года стала водоразделом между процессом либерализации, начавшимся после смерти Сталина, и процессом «закручивания гаек» и возврата к «сталинским идеалам» в культуре, начавшимся в 1963–1964 годах?*

**В. Я.:** Это трудно утверждать, потому что речь все же шла о борьбе между Академией художеств и членами Союза художников из группы так называемого «сурового стиля», которые очень рвались к власти и хотели при подготовке перевыборов в академию занять главные позиции. Так называемые неофициальные художники, нонконформисты, участвовавшие в Манеже, к этому процессу не имели никакого отношения. Просто академики решили их использовать, устроив им выставку в Манеже, для того чтобы

натравить на них Хрущева и показать, что это не неофициальные художники, а тоже члены Союза художников, но очень вредоносные.

Поэтому процесс, начавшийся после Манежа, был связан с этой временной победой сталинских академиков, убравших со своей дороги сторонников «сурового стиля», но ненадолго: депрессия длилась, быть может, полгода, но потом все вновь вернулось к так называемой либерализации, потому что стали появляться хорошие книги, и вообще, ситуация изменилась.

**Г. К.:** *Вы считаете, что нонконформисты как явление существовали еще до декабря 1962 года?*

**В. Я.:** Трудно назвать это явлением, но в 1960-е годы уже появилась небольшая группа — человек 20–30 — художников, которых называли «нонконформистами». Все они были довольно разными, но их объединяло то, что они были социально вовлечены в одну группу так называемых нонконформистов. Их посещала только небольшая группа интеллигентов, и сами они ходили друг к другу, но не более того. В это время не было ни выставок, ничего вообще. Поэтому говорить о том, что была либерализация, трудно.

**Г. К.:** *Это вы говорите о 1960-х годах. А до выставки в Манеже, то есть в конце 1950-х, тоже была такая ситуация?*

**В. Я.:** И до Манежа ничего особенного не было. Было несколько маленьких, одновечерних выставок не в официальных выставочных залах, а в каких-нибудь институтах, которые устраивали такой вечер для своих сотрудников. Как правило, в эти физические, химические и биологические институты пускали только тех людей, которые там работали. Это все было мизерно. А потом, если помните, Хрущев сказал тогда на выставке в Манеже: «Что касается искусства, я сталинист». Это было очень важное высказывание. Он так и оставался сталинистом. В этом плане он поддерживал Серова и прочих академиков, боровшихся за сохранение своих позиций.

**Г. К.:** *К какой же партии больше тяготело движение неофициальных художников? Или оно существовало само по себе?*

**В. Я.:** Это очень громко сказано — «движение». Движения не было, были индивидуальные судьбы.

**Г. К.:** *То есть каждый выступал сам за себя?*

**В. Я.:** Ну так получилось, потому что не было никакой официальной поддержки, никаких публикаций, выставочных залов,



ничего в эти годы не было. Поэтому можно было показать работы только в мастерских, куда приходил очень узкий круг людей.

**Г. К.:** *С кем вы дружили на рубеже 1950–1960-х годов?*

**В. Я.:** Это тоже был довольно узкий круг людей, потому что художники разделились по интересам, по эстетике, по философии. Поэтому я практически не общался ни с кем из так называемой «лианозовской группы». И Рабин никогда в жизни не был в моей мастерской. Потому что там присутствовала совершенно иная философия. То, что делали, допустим, Кабаков или я, и то, что делали они, — это были совершенно разные направления. Однако нас объединяло то, что мы сидели в одном окопе.

**Г. К.:** *Это понятно. Но вот, к примеру, Виктор Пивоваров — разве он не был вашим другом в то время?*

**В. Я.:** Тут дело обстоит так. Мы с ним вместе учились в Полиграфическом институте и там очень дружили. В нашей секции вообще было человек 25–30, и в основном это были люди совершенно чужие по духу, потому что они поступали в институт по квотам — после армии и т. п., то есть это были довольно случайные люди. И была очень маленькая группа художников из Москвы, человека четыре-пять, а среди них Николай Попов<sup>90</sup> и Витя Пивоваров. Тогда мы много общались. Но сразу после института Пивоваров стал заниматься книгами: делал детские книжки в «Детгизе» и делал их много лет. И только в 1970-е он стал делать какую-то живопись.

**Г. К.:** *А в каком году вы окончили Полиграф?*

**В. Я.:** В 1962-м, а уже осенью был Манеж. И я выставил там вещи, которые сделал, еще учась в институте.

**Г. К.:** *А вы, напротив, в те годы особо книгами не занимались, только делали иллюстрации в журналах, как мне помнится?*

**В. Я.:** Дело в том, что для тех издательств, где работал Пивоваров, да и для других, я «плохо», неправильно рисовал. Но я зарабатывал в журнале «Знание — сила», в издательствах «Знание» и «Мир»; делал в основном маленькие рисунки и обложки для книг по научной фантастике: там я мог рисовать *свои* рисунки, и это было доступно. Там я мог по ночам делать обложки, что-то не очень солидное, а днем я делал свои вещи. Я не стыжусь той работы, потому что в ней я использовал тот художественный опыт, который я наработал, делая мои главные вещи. Например, в издательстве «Знание», где я делал

картинки, связанные с физикой, я использовал свои находки в изобразительном искусстве. И я могу эти рисунки сейчас спокойно выставлять на любой выставке.

**Г. К.:** *Вы говорили о процессах либерализации в 1950-е годы, когда в Пушкинском начали понемногу показывать импрессионистов и других западных художников XX века. Это как-то влияло на общую атмосферу того времени?*

**В. Я.:** Наверное, дело не в импрессионистах, а в том, что в Пушкинском появились Пикассо, Матисс и Ван Гог, и это стало не только для меня, но и для многих открытием тех западных современных художников, которые до тех пор были закрыты в запасниках. Их просто не было. Увидеть живьем работы Пикассо или Матисса — это производило определенное впечатление и, конечно, повлияло на многих из нас, потому что это было уже живое искусство в отличие от репродукций, где многое было просто непонятно. А во-вторых, мы с тем же Витей Пивоваровым часто ходили в БИЛ, где брали иностранные — в основном французские — журналы 1930-х годов, в которых публиковали тех же Матисса, Пикассо, Клее и так далее. Насколько я помню, это еще были черно-белые репродукции, и все же это было единственное место, где можно было посмотреть такое искусство. А когда их работы появились в Пушкинском, то это уже был прорыв в изучении истории искусства.

**Г. К.:** *Помните ли вы различные кафе типа «Артистическое» или «Синяя птица», где, как я знаю, одно время собирались художники и другие деятели искусств в 1960-е годы? Я бы сказал, что в то время еще была жива культура кафе, которая к 1970-м годам понемногу ушла, и все стали больше собираться на кухнях.*

**В. Я.:** Верно, но это не стоит преувеличивать. Были одно-два кафе, где собирались, пили кофе и болтали. Изредка удавалось что-то показать, но это все было в стороне от настоящей художественной жизни.

**Г. К.:** *То есть хотелось большего, но этого не разрешали?*

**В. Я.:** Нет, это были только места, где можно было встречаться, чтобы поболтать, иногда повесить какие-то рисуночки и все. Еще было очень хорошее джазовое кафе, мы туда временами ходили слушать очень приличный джаз.

**Г. К.:** *А вы участвовали в выставке, организованной Глезером на шоссе Энтузиастов в каком-то Доме культуры?*

**В. Я.:** Нет, там я не участвовал. Ее закрыли в тот же день.

**Г. К.:** *Что вы думаете о фигуре и роли Глезера?*

**В. Я.:** Он был вообще-то поэт, большой друг Рабина, и даже жили они рядышком. Он начал собирать нонконформистское искусство, и у него собралась довольно большая коллекция. Мои работы у него тоже были. Когда он уехал, он все увез с собой. Конечно, он сыграл определенную роль, хотя трудно установить, сколь велика она была в количественном выражении. Во всяком случае, его коллекция была заметна, и он был очень активен, пытался что-то показывать и в Москве, и когда уехал в Париж. Организовал несколько выставок не только в Париже, но и в других странах.

При этом очень трудно сказать, что он был главной фигурой, а кто-то был не совсем главной. Все участвовали в этом процессе по своим возможностям и способностям. Если люди делали это честно (а Глезер, я думаю, делал это честно), все это приносило какие-то плоды. Он старался, показывал, а на безрыбье и рак рыба, как известно.

**Г. К.:** *Хорошо. Давайте вновь вернемся в 1962 год. Вы дружили с Неизвестным. А как складывались отношения с окружением Юрия Соболева?*

**В. Я.:** Ну, у него довольно большое было окружение в то время, потому что он одновременно был главным художником издательства «Знание» и журнала «Знание — сила», а потом и главным художником «Декоративного искусства». То есть уже в 1962 году он был большим начальником. Однако он был человеком определенных вкусовых позиций и определенной культуры. Он соединял и собирал людей, которые ему были интересны, и хорошо разбирался, кто есть кто. Поэтому у него в доме собирался специфический клуб, куда приходили художники и музыканты. В основном это были выпускники Полиграфического института, но не только. И нельзя сказать, что это был какой-то коллектив, но это были люди, близкие ему по эстетике и философии, и это не были случайные люди.

**Г. К.:** *И кто из интересных фигур приходил туда?*

**В. Я.:** Туда ходили Николай Попов, Пивоваров... но состав «клуба» не был постоянным, все время приходили новые люди.

**Г. К.:** *Не могли бы вы сказать несколько слов о Николае Попове?*

**В. Я.:** Мы с ним поделили и даже купили на двоих мастерскую в Уланском переулке — она была *двухэтажная*. Я говорю условно — двухэтажная, потому что каждый этаж был высотой два метра. Николай всегда занимался книгами и делает это до сих пор, очень талантливый человек. Еще когда мы учились в Полиграфе, мы вместе ездили в Гудауту, где писали пейзажи. Потом, когда мы работали вместе, он уже не делал больших работ, но всегда делал и книжки, и что-то для себя как живописец. Попов участвовал в тех изданиях, которые курировал Соболев. Там же работал и Борис Орлов. В общем, там собирались талантливые люди, как-то использовавшие свой опыт для создания иллюстраций, потому что никто из этих художников не попал в большие официальные издательства типа «Детгиза» или «Гослитиздата».

**Г. К.:** *А когда вы познакомились с Костаки?*

**В. Я.:** Наверное, это были 1963–1964 годы. Он был у меня, видел мои работы и выставлял отметки — он всегда, когда смотрел работы, выставлял отметки по пятибалльной шкале. Мне он ставил пятерки... Конечно, приглашал к себе, показывал свою коллекцию, и там мы увидели впервые художников 1910–1920-х годов, — он это делал довольно часто, а еще устраивал большие приемы, приглашал туда всех художников, так что мы все у него бывали.

**Г. К.:** *Он приобретал что-то у вас, как-то поддерживал?*

**В. Я.:** В основном он все же занимался авангардом. Из моего поколения его интересовали несколько художников: он очень дружил со Зверевым, и у него была очень большая коллекция его работ. Костаки покупал работы и у меня и потом передал мои вещи разных периодов на выставку в Третьяковской галерее в 1995 году. Много моих работ Лиля Костаки потом передала почему-то в музей Зверева, где они, конечно же, не выставлены, потому что музей маленький.

**Г. К.:** *В 1960-е к художникам частенько приходили иностранцы. Какое отношение к ним было у наших художников? Была ли какая-то общая политика или линия поведения?*

**В. Я.:** Нет, общего каталога высказываний или отношений не было. У всех были разные посетители. Например, к Рабину ходили многие дипломаты, потому что он рисовал бараки и т. п., а иностранцев привлекала именно подобная экзотика. Ко мне дипломаты не ходили, потому что то, что я делал, было для них совершенно

непонятно. А меня посещали в основном критики и искусствоведы из Чехословакии и Польши, среди них встречались очень известные. В середине 1960-х была целая делегация из Союза художников Чехословакии; они приезжали с профессиональным фотографом. Они, во-первых, увозили много работ, но так как они не могли их вывозить официально, они вывозили то, что влезало в чемодан. Но вывозили спокойно, и потом эти работы появлялись на выставках в Италии, Чехословакии и др. Этим занимались известные чешские критики Душан Конечны<sup>91</sup>, Иржи Падрта<sup>92</sup>, Мирослав Ламач<sup>93</sup>. Во-вторых, их статьи потом появлялись и в Германии, и во Франции, они публиковали материалы в главном чешском журнале *Výtvarné umění*. Супруги Конечны часто приезжали в Москву и много вывезли работ, которые в 1967 году появились на Биеннале в Венеции. Падрта и Ламач тоже писали в важные журналы типа *Kunstwerk*, делали большие публикации с картинками. В общем, они сыграли очень большую роль в продвижении нашего искусства на Западе.

Июль 2016 г., Москва — Париж

# **ЧАСТЬ 2**

# Левый художник и власть

Фокусы русской истории требуют многослойного письма.

*А. Синявский*

Конфронтация с властью стала тогда товаром.

*Б. Жутковский*

В этой главе мне хотелось бы рассмотреть не только идеологическую составляющую противостояния неофициальных художников и советской власти, но и экономическую.

С самого начала движения за свободное самовыражение на знамени левых художников и авторов самиздата был вышит лозунг свободы от уз советских академий соцреализма и кандалов Главлита. То, что подавляющее большинство творческого класса ненавидело жесткие партийные установки дремучего соцреализма, не подлежит сомнению. И в 1930-е, и в 1950-е годы художники стремились избавиться от настырных требований советских начальников рисовать только в определенной манере на определенные темы — многие живописцы искренне верили в требование «жить не по лжи», и многие в стремлении добиться внутренней независимости жертвовали материальными благами. Увы, «художественные итоги» энтропической борьбы за свободу в советской культуре в 1950–1960-е годы для современного зрителя слишком часто (к сожалению) выглядят как скучные, провинциальные потуги на оригинальность, смешанные с прямыми подражаниями Западу. Более того, эта «борьба» (совершенно в духе непоследовательной и неуверенной политики хрущевского руководства) у многих авторов носила весьма двойственный и оппортунистический характер: одно двурушничество неизбежно порождало другое. Картина «левизны» на поверку выходит неоднозначной.

В корне неправильно и утверждение типа: «художники в СССР, выбиравшие иные живописные стили, никогда не могли ни показывать,

ни продавать свои работы». Стремление заработать деньги — абсолютно естественное и понятное, и никто не может осуждать художника, желающего продать свой труд и обеспечить семью. Не подлежит сомнению и утверждение, что левые хотели быть художниками, а не диссидентами, и иметь соответствующие права и возможности творить и показывать работы наравне с коллегами из *системы*. Для заработка они вынуждены были искать себе любую работу. Наконец, они искали способы заработать с помощью своих художественных навыков. Однако вопросы морального свойства неизбежно возникают при рассмотрении способов, коими достигаются компромиссы и осуществляются продажи этих навыков, с учетом громко задекларированного «андеграундного статуса». Как могла быть связана с продажей труда через официальную систему Худфонда борьба художников за свободу творчества или альтернативная борьба с «тупой, ужасной и мерзкой тоталитарной системой», успешно построенной коммунистами в СССР? Почему вдруг неофициальный художник тоже оказывался вовлечен в эту систему? Другими словами, в чем отличие левого художника от правоверного союзного, если оба они припадали к сосцам одной и той же матери — государственной машины?

Довольно трогательное и одновременно весьма многозначительное объяснение этому симбиозу дал известный поэт Геннадий Айги:

Произошла такая интересная расстановка сил в хрущевское время. С одной стороны, были мы, была строго подпольная культура, настоящая. Выползти оттуда было невозможно. Я как поэт принадлежал полностью к ней. Но, с другой стороны, у меня была некоторая известность, статус чувашского литератора. Меня время от времени поддерживала возможность переводческой работы. Я, так сказать, полностью не умещался в подпольной культуре. Я принадлежал одновременно и к некоей официальной культуре, хотя бы как переводчик. Так же подпольный, непризнанный гениальный композитор Андрей Волконский был известным музыкантом. То есть люди не делились на черное — белое. Они принадлежали и к подпольной культуре, и к официальной.



Некоторые искали покровителей у власти, пользуясь ситуацией. Искали! Я, наверное, не вправе говорить, но то, что до нас доходило о деятельности Белютина, свидетельствовало о том, что там идут поиски контакта с властями. Эрнст Неизвестный умел это проделывать виртуозно... Его сила, его умение бороться за себя — я это не осуждаю. Просто мы были другими. Мы считали, что лучше всего не высовываться, все равно все будет уничтожено, лучше таиться и там работать — в подполье.

Оживление жизни как таковой, конечно, коснулось и нас. Но мы очень быстро, пожалуй, раньше всех почувствовали и другую сторону. Что эта свобода сопряжена с битьем по голове. Мы резко разделились. Ахмадулина была только что в моем положении, и вдруг Белла идет в официальную литературу, а я ухожу в подполье. Или появляется Эрнст Неизвестный и где-то ютится, чуть ли не в Донском монастыре, чуть ли не в келье — в общем, бедствует, как все. И вдруг начинает активно искать официальных путей, отрываться от нас. Мы говорили: «Жаль, что Белла туда ушла, жаль, что Эрнст туда уходит...»

Наш выбор был сознательный. Мы («лианозовцы», «яковлевцы»...) очень быстро поняли, что, если стараться устанавливать связи с официальной культурой, это потребует, по нашему пониманию, продажи некоторых наших идеалов. И, кроме того, это нас сразу поставит в состояние ограниченности языка. Мы же и так сознательно ограничиваем себя, вместо того чтобы предельно развиваться...<sup>94</sup>

И в этом объяснении много правды. Одни шли по пути непримиримости и искренности, другие искали случая, чтобы отметиться и в том, и в другом лагере. Вот почему так трудно иногда понять, кто там левый, а кто — правый.

Начнем с совершенно замечательного и уникального в своем роде документа под названием «Левиафан. Дневники 1963–1971 годов» Михаила Гробмана. Действительно, эти записи рисуют нам яркую и «подробную картину жизни московской художественной богемы и

андеграунда 1960-х годов» — всячески рекомендую к прочтению. Гробман — безусловно, талантливый человек в разных областях, однако он, похоже, не осознавал, какую именно картину он нарисовал! Приведу здесь только те характерные выдержки из «Левиафана», которые касаются выставочной деятельности и социальной активности Гробмана и его окружения.

1963

2.12. <...> Ездили с Эдиком Штейнбергом в МОСХ, там готовятся к завтрашнему просмотру (Серов и иже с ним, заключение договоров с академией). Поехали с Эдиком в Музей изобразительных искусств. Встретили Вальку Воробьева, он чист и причесан. Картины из Эрмитажа, польские плакаты. <...>

3.12. Поехали с Эдиком Штейнбергом в МОСХ, привезли свои картинки. (Леня Апресян и ученый секретарь академии Мария Ксенофонтовна Ситнина хвалили мои картинки.) Мы с Эдиком развесили работы на стендах. Эдик посоветовал Апресяну не показывать две картинки (не дразнить). Мы уходили — академики уже разгуливали по залам. Почти все выставленное — просто бездарно, в духе соцреализма. <...>

23.12. <...> Был в МОСХе. Встреча с академиками отложена. Апресян сказал по секрету, что со мной договора не заключат (этого, собственно, и следовало ожидать). Говорил по телефону с Беллой Ахмадулиной...

1964

2.07. <...> Были с Ирккой у Димы Краснопевцева. Смотрели его картинки, беседовали о значительности московской живописи, о тенденциях развития конъюнктуры по отношению к неофициальному искусству.

10.07. <...> В МОСХе моя кандидатура прошла без обсуждений, и в командировку я все же еду.

13.07. Собрание в МОСХе. Меня посылают на три месяца в Азербайджан. И еще Варю Пирогову.

1.08. Курский вокзал. Мы с Ирккой уезжаем в Азербайджан, у меня командировка от МОСХ–ВЦСПС.

7.08. *Сумгаит*. Были в горкоме партии у инструктора Зарифы Салаховой (сестры художника Салахова). Были в редакции «Коммуниста Сумгаита».

9.08. *Сумгаит*. Купались в море и загорали. В «Коммунисте Сумгаита» заметка о прибытии в город московских художников М. Гробмана и В. Пироговой. <...>

30.11. Весь день по ЖЭКом искал подвалы. <...> В МОСХе показывал работы молодежной комиссии. Какой-то плакатист отметил у меня отсутствие советского духа. Жилинский хвалил мои работы. Был Эдик Штейнберг.

14.12. <...> Зашел к Роману Минне в «Гослитиздат», беседовали о разном. ...Был в «Молодой гвардии» на Суцевской. Отдал рассказы в «Юный натуралист» В. Андрееву. <...> К 6 ч. пошли в МОСХ на Жолтовского. Там отчитываются бездарные молодые соцреалисты...

22.12. <...> Я — в «Семью и школу», где отдал Савченко рассказы. ...Пошел на Бол. Марьинскую, на выставку Левки Нусберга. Левка принимал деятелей горкома партии, водил по выставке, объяснял. Ходят люди, смотрят...

1965

18.01. Я с Игорем Купряшиным и Славой Павловым в ВЦСПС (денежные ситуации в культмассовом секторе). Был в «Молодой гвардии». Борис Ряховский в «Сельской молодежи» сказал о моих рассказиках, что я напрасно перевожу бумагу (эти журнальные функционеры не только бездарны, но и наглы). От Андреева в «Юном натуралисте» я не услышал ничего путного. Евг. Ник. Орлова в «Вожатом» познакомила меня с зав. лит. отделом Володей Приходько. ...В «Вокруг света» Володя Стеценко и милая Вера Минаева.

25.01. На Беговой в МОСХе встретились с Эдиком Штейнбергом и поехали к Наташе Касаткиной. Она лежит в gripпе. Смотрели картинки, пили чай.

5.04. <...> Далее я пошел на ул. Жолтовского в МОСХ, где встретил Эдика Штейнберга, мы сходили в кафе, поели и вернулись на собрание. Был доклад, потом болтовня о выставках. Я выступал, говорил о творчестве и необходимости выставок. <...>

10.05. <...> От [Ситникова] мы пошли в МОСХ на Жолтовского, где было собрание по поводу выставки к семинару и поездки в командировку от ЦК комсомола. Был Эдик Штейнберг. Вера Широкова просила меня выступить с критикой на одном обсуждении. <...>

11.05. По наводке молодежной компании МОСХа с утра я попал в ЦК комсомола к Гурьеву, говорил с ним насчет командировки в детскую колонию.

14.05. Утром с Ирккой были в Доме художника, там с Олегом Лошаковым и прочими обсуждали методы работы молодежной группы. Беседовали с директрисой Дома художника Татьяной Васильевной. Ирка поехала потом насчет работы, а я в ЦК ВЛКСМ. Написал план работы, выбрал Вологду...

11.06. <...> На ул. Жолтовского мы с Ирккой пошли в МОСХ и встретили Колю Попова там. Смотрели мы, как нам оформили картинки к выставке, и разошлись. <...>

17.06. Весь день был на нашей выставке. Мои картинки пользуются успехом. Пожимают руки, знакомятся. Утром был М. Тейф, мы познакомились, он совершенно потрясен моими еврейскими темами и фактом, что это все выставлено посреди Москвы в Доме художника. Многие боялись, очевидно. Некоторые ожидают, что за выставкой последует реакция, считают эту выставку происшествием необычным, удивляются, как это МОСХ решилось. <...>

1966

14.02. Мы погрузили работы, увезли в гостиницу «Советская», чтобы сделать выставку к конференции горкома ВЛКСМ.

17.02. Утром вынужден был ехать в гостиницу «Советская», снимать нашу выставку. Были: Лошаков, Орлов, Алымов, Телепнева, Дорон, Самыкин, Н. В. Баркова и др. Нас снимали для московской хроники телевидения.

16.04. Вчерашнее появление инструктора горкома партии Абакумова на моей выставке и выступление его на собрании молодых художников в МОСХе явилось для меня некоторым событием. Я поехал в Мосинжпроект, ребята из института помогли мне снять выставку, и на «москвиче» я привез ее домой. Моя выставка заставила

институт всколыхнуться, произвела некоторый подъем, люди отрицают, хвалят (редко), спорят.

19.04. <...> Потом поехали с Женей в выставком, на ул. Жолтовского, там много знакомых. Потом я встретился у Галкина с Нусбергом, смотрел журнал «Прага — Москва», посвященный московским художникам. Написано и обо мне, даны две репродукции.

20.04. Вечером приехали чехи и словаки: Индржих Халупецкий, Юрий Шетлик, Мариан Варош, Либор Кара, Роберт Дубравец, Честомир Кафка и еще один.

25.04. Был вечером в Ермолаевском на выставке Симкина и Одноралова, видел огромное количество знакомых.

3.05. Мы с Эдиком приехали в МОСХ и разложили картинки напоказ, смотрела молодежная комиссия. Эдику предложили поездку на пароходе. Мне предложили договор на 750 рублей. Три листа по 250 руб. каждый. Был Янкилевский. Мы показывали его работы в чешском издании и говорили с Лошаковым, Александровым, Т. Соколовой, еще одной женщиной о его выставке-обсуждении.

14.05. Поехали на выставку Нусберга в клуб Курчатова. Левка — главный, последняя подготовка. Много знакомых. С выставки Нусберга я, Янкилевский, Регина, Брусиловский, Галкин поехали на ул. Жолтовского на вечер-выставку. Работы из собрания Костаки, Сановича и др.: Малевич, Лисицкий, Ларионов, Гончарова, Шагал и т. д., и т. д. Много знакомых. Я беседовал с Костаки, Краснопевцевым и др.

16.05. Я почти весь день был на Жолтовского. Вешали работы Купряшина к обсуждению, был Скалкин и еще др. люди. Было обсуждение, много знакомых. Я выступал, ругал Злотника скульптуру, московских скульпторов и Пологову, хвалил Неизвестного. Купряшина, кажется, более или менее похвалил. Мне хлопали. Некий скульптор Митлянский выступал резко против меня, это была реакция со стороны бездарностей. Выступал Илья Кабаков, говорил интересно, ему хлопали, но большей части публики это было, кажется, непонятно и скучно, потому что разные уровни мышления. Был Янкилевский, Рогинский, Соостер и много др.

14.06. Был в «Советском писателе» у Мухина, моя книжка «Прямая линия» идет. Пошли с Ирккой и Ясинским в Дом художника на

выставку книжной графики. Много знакомых. Видел М. Шварцмана, Кабакова, Соостера и др.

19.06. В «Санди тайм» вышла статья Берджера с репродукциями, думаю, я есть там тоже. Халупецкий прислал привет из Венеции. Выставки в Польше начнутся в августе.

23.07. В МОСХе я написал заявление в Министерство культуры, и теперь меня должны вызвать на подписание договора.

25.07. Я был с В. Грибковым в МОСХе на Беговой, писал заявление на договор. <...> Айги и Бачурин говорили, что ненавидят машинизм и бесчеловечность Янкилевского и Неизвестного.

19.09. Утром пришло письмо из Польши от Осиско и две газеты о выставке 16 художников в Сопоте, она открылась 28 августа. Эдмунд пишет, что мои работы хорошо принимаются.

23.09. Пришел каталог выставки в Польше, в Сопоте, с репродукцией моего «Сладострастного короля».

11.10. Мы со Стесиным были у Янкилевского и выбрали четыре работы на молодежную выставку и приехали все в МОСХ. На Жолтовского полно народу. Все знакомые лица. Стесин стоял на дверях и пропускал сперва всех наших. У меня взяли 11 работ. Взяли у А. Смирнова, Бачурина, Янкилевского, Целкова, Лаврова.

7.12. Я был у Виталия Ник. Горяева в мастерской, показывал свои журнальные и прочие рисунки. Он написал мне очень хорошую рекомендацию в МОСХ. Сам как человек очень милый и в рисунке разбирается. Был я у Иванушки-дурачка Бруни. Он написал мне рекомендацию, глупую, но нужную.

8.12. Сегодня сдал документы на предмет поступления в МОСХ.

9.12. На Жолтовского с Куперманом Юрой и др. грузили и носили работы. Весь день был в Доме художника на Кузнецком. Идет развеска работ, «зубры» часть работ снимают. Я спасаю картинку Володи Яковлева. Моих висит четыре штуки. Среди выставкома очень положительны Д. Жилинский, В. Попков, И. Обросов, Янкилевского запретили сверху.

13.12. Сегодня открылась 7-я молодежная выставка. Залы полны людей. Много знакомых. Моих висит четыре листа. Эдика Штейнберга холст. Володи Яковлева гуашевый лист. И Эдик и Яковлев были. И вообще все были.

16.12. В Горкоме графиков меня приняли в члены. Мы с Купером собираемся вступать в МОСХ.

1967

4.01. Мое выступление на обсуждении 7-й молодежной выставки в МОСХе.

5.01. Мои статьи о Ворошилове, Курочкине, Пятницком в «Битв. праце». Мы с Купером на Кузнецком помогали фотографировать работы с выставки для худ. фонда и Дома художника (то есть таскали холсты). В горкоме мы с Ирккой встретили Б. Лаврова (в Горкоме графиков). У меня взяли на выставку четыре листа. И мы поехали в Дом журналиста и там еще сдали работы на выставку, но мои, не знаю, пройдут ли, так как я не член Союза журналистов. Но ребята с выставкома все свои, или свойские.

17.01. Был на Беговой в МОСХе. Мы со Светой Гейнелът наметили кандидатов на очередную выставку-обсуждение. Было затем обсуждение декоративно-прикладного отдела 7-й молодежной. Много знакомых. Янкилевский был с Риммой. Эдик Штейнберг. Шейнис. Бородин. И др.

28.01. Был у Виталия Ник. Горяева. Он рассказал, что на пленуме правления Союза художников выступала Балашова и ругалась, что ряд художников выставляется за границей, в том числе Гробман, Неизвестный, Янкилевский. Мы беседовали с В. Н. о выставках за границей, о молодых художниках и пр. Да! Был на Кузнецком в ДХ, видел Руфь Абрамовну, она сказала, что РСФСР может не утвердить нас в союзе. Меня это касается в первую очередь. Реакция поднимает голову и давит на МОСХ...

13.03. Я отвез семь работ на Ермолаевский, на выставком весенней выставки. Был на Кузнецком, смотрели со Светой Гейнелът Всесоюзную молодежную, говорили о делах. Есть симптомы нашего утверждения в союзе. Вечером был дома. У нас был Индрих Халупецкий с коллегой из Братиславы Каролем Кагоуном и переводчиком.

14.03. Мы встретились с Индрихом Халупецким, Кагоуном и переводчиком и были у жены Д. Плавинского (сам он в Средней Азии). Она показывала три холста и рисунки. Далее в том же составе мы

были на Кузнецком, смотрели Всесоюзную выставку молодых. Встретили Юру Купермана. Видел еще В. Попкова.

18.03. С 10 ч. я был на семинаре молодых художников. Множество знакомых художников. Выступления поживее, чем вчера, но уровень низкий. <...> Обросов рассказал — моя работа висела в экспозиции всесоюзной выставки, но пришла комиссия ЦК партии во главе с неким Полевым, и велели мою работу снять.

16.04. Был на Беговой в МОСХе, открылась весенняя выставка. Моя висит одна работа, «Дерево рыбака», другую не повесили. <...>

16.06. Дал на выставком выставки к «50-летию [Октябрьской революции]» восемь своих листов.

10.08. Поехали с Иркой в Манеж на выставку «Художники Москвы — 50-летию Октябрьской революции». Выставка очень плохая, но есть островки искусства, в частности пять работ Тышлера. Впервые моя работа висит в Манеже, лист «Восточная улица».

25.08. Я был в дирекции выставок и панорам и окончательно оформил договор — скоро получу 500 р. Все работницы очень хорошо относятся к моим вещам. Эти работы будут ездить по выставкам.

3.10. Я ездил на собрание горкома в «Советскую Россию», был у Флешина, у него Саша Глезер, «коллекционер», ничего не смыслящий в искусстве, говорили о его «выставке» в Грузии и пр. Понимания мало, но очень много энергии.

1968

9.01. Мы были в Горкоме художников, и я дал на выставку четыре свои работы. Я был в МОСХе на Кузнецком и поручил Куперману доложить на молодежной комиссии о переводе Яковлева в больницу к черту на кулички.

10.01. Был на Беговой в МОСХе. Итак, окончательно — я кандидат в члены МОСХа, единственный, кого не утвердили членом в РСФСРовском правлении, несмотря на решение МОСХа, из-за того что левый.

19.02. Получил сегодня кандидатскую книжку МОСХа. Были со Стесиным на обсуждении работ Костина и Маркова на Кузнецком. Молодые эпигоны. Обросов председательствовал и попросил меня выступить. Я заговорил о важных вещах — о Малевиче и др., о



«Бубновом валете» и кубизме, пагубном влиянии иконы и Петрова-Водкина на молодых и, конечно, разгромил выставку. <...> Я выступал дважды, и мне хлопали, и был настоящий успех.

23.02. Был в Доме художника на организационном собрании собирателей произведений искусства. Видел и беседовал с В. И. Костиным, В. Ракитиным, Г. Д. Костаки, И. Сановичем, А. Глезером и др. Я тоже выступал с организационными предложениями.

29.02. На Ермолаевском показывал акварели «молодежному» выставочному. Меня приняли хорошо, рекомендовали на договор, но пройду ли в Министерстве культуры?

5.03. Шесть маленьких рисунков взято у меня на выставку книжкой графики в МОСХе.

8.03. Вечером был Боря Шейнис, и мы выбирали рисунки Пятницкого, Курочкина, Яковлева для книжной выставки.

13.03. Сегодня были выборы в бюро секции графики и на выборы в правление МОСХа. С 2 до 10.30 вечера. Я выдвинул Шейниса. Ламм по моему настоянию — Кабакова. Я выступал по поводу того, что устав союза стал библиографической редкостью. Было очень много знакомых. Свешников, Булатов, Кабаков, Шейнис и мн. др.

28.03. Сегодня состоялась 5-часовая выставка Володи Яковлева и Эдика Штейнберга в Доме художника на Жолтовского. Утром развесили с рабочими вещи. Яковлевские работы в окантованном виде преобразились. К 6 ч. вечера уже собралось прилично людей, а затем выставочный зал постепенно оказался заполненным до предела, на лестнице и в прихожей также толпились люди. Здесь вся Москва. Был Ник. Ив. Харджиев, были все московские левые художники, огромное число знакомых. Я говорил с огромным количеством людей, меня поздравляли с выставкой и поражались, узнавая, что вся драгоценная коллекция работ Яковлева — это из моего собрания. Яковлев ходил прилично одетый и сиял. Были его родители. Около 7 ч. началось обсуждение.

1.04. На Жолтовского я встретил Купермана, Янкилевского, Лиона, Дорона, Шейниса, т. к. [должен был состояться] выставком книжной выставки. Я еще раньше принес работы Яковлева, Пятницкого, Курочкина на просмотр. Горяеву они не понравились, а Руфина Абр. Глуховская возмущенно спросила меня: что это?

26.04. Вечером был в Доме художника. Там выставка из частных собраний. Множество знакомых. В числе прочих я говорил с Я. Манухиным, А. Глезером, Н. Вечтомовым, С. Есаяном, А. Е. Рубинштейном, А. Алымовым, Р. Алжеевой, Л. Б. Каценельсоном, Е. Нутовичем, Б. Шейнисом, М. Рогинским.

15.05. Встретился с Душаном Конечным. Передал ему подарок и Халупецкому. Говорили о делах. В Чехословакии только что закончилась выставка, где участвовали Гробман, Нусберг, Янкилевский, Неизвестный, Лев Кропивницкий, Кабаков.

17.07. Я был в МОСХе, подал заявление об улучшении жилплощади и получил диплом участника выставки «Художники Москвы — 50-летию Октября».

3.11. Из дома творчества под Тарусой (приехал на два месяца): «Ирка, выбери наиболее монотипические работы и отвези на Жолтовского, для выставки эстампа. Далее — позвони в МОСХ, узнай и отвези работы, выбери сама, на осеннюю выставку. В четверг вечером можешь взять четыре работы в горкоме у Окорокова Вал. Мих. Можешь договориться с Глезером и дать на выставку эстампа те работы, что у него, но те, что монотипичные».

1969

28.01. Принесли каталог выставки 30 московских художников во Флоренции, где и моя репродукция.

11.04. В итальянском журнале «Экспрессо» мое фото и две цветные репродукции — материал о московских художниках. Смирнов, Кук, Ю. Васильев, Янкилевский, Харитонов и др. Прекрасно издано и выглядит великолепно.

25.06. Я поехал в МОСХ, получил разные удостоверения для путешествия. <...>

19.07. Погрибный прислал некий испанский каталог с моей фамилией, это выставка молодых под эгидой Хуана Миро. Это я участвовал на выставке в Барселоне. Из 125 человек я попал в число 25, но на премии не попал (пять премий). Выставка международная. Работы у меня были не лучшие. Но все равно это успех.

4.10. Я, Ирка и чехи посетили Нусберга в Манеже, где он с учениками оформил выставку цирка, это все ими сделанное очень

скучно и бессмысленно, но потом будут сделаны цветные фото, и на фото эта карусель будет выглядеть как нечто интересное, а на самом деле — пустота.

8.10. Пару дней назад Погрибный прислал каталог выставки в Авиньоне с моей репродукцией, а сегодня пришла пачечка копий газетных статей на выставку в Штутгарте.

9.10. Позвонила Светлана Гейнелт: мой перевод из кандидатов в члены МОСХа откладывают на год; я думаю, что это козни партийных — они хотят меня изжить из МОСХа, но мне уже на все это наплевать.

2.12. Ирка отвезла 10 моих работ для юбилейной выставки и узнала, что две мои работы с эстампной выставки взяты на предмет закупки Пушкинским музеем изобразительных искусств.

1970

4.01. Я, кажется, еду на Сенеж-озеро на два месяца. На выставку к 100-летию Ленина мои работы не приняты, чудно бы они на ней выглядели.

18.03. Звонил Брусиловский, сообщил: посол СССР в ФРГ сделал запрос в МИД СССР, что это за выставка в Кельне советских художников, те — запрос в какие-то ЦК и МГК, те — запрос в АПН и т. д. Итак, выставка в Кельне, каталог, пресса и очевидно — событие.

26.10. Отвез шесть литографий и один офорт свой на осеннюю выставку. Я прогулялся по Арбату и купил книжку «Сов. изобр. иск. и задачи борьбы с бурж. идеологией» 1969 г., где написано о Неизвестном, обо мне, Нусберге, Янкилевском, Рабине и Брусиловском (описывается мой «Фарфоровый человек»).

7.12. В комбинате взял свои три листа, которые не продались в салоне на границу»<sup>95</sup>.

\* \* \*

Вот такой дневник. Думаю, основной вопрос у читающего эти записи будет звучать так: «Почему этот человек называет себя левым и даже авангардистом?»

Впрочем, быть может, Гробман был уникальным исключением из правил? Давайте рассмотрим деятельность других «космонавтов» в те

годы. Вот, к примеру, как освещались биографии художников в Библиографическом словаре Художников народов СССР, состоящем из пяти томов (4-й том в двух книгах), изданных в разное время при советской власти (том 1, буква А — «Искусство», 1970 г., том 2 (Б-В) — 1972 г., том 3 (Г-Е) — 1976 г., том 4-1 — «Академический проект», СПб., 1983 г., том 4-2 — 1995 г., том 5 — 2002 г.). Мы видим, что тома 1-3 и 4-1 были изданы при советской власти. К сожалению, на букве «К» издание из-за нехватки средств прекратилось.

*Юрий Васильев-Мон.* Участник выставок с 1953 года, член КПСС с 1953 года, премия на VI Международном фестивале в 1957 году, работы экспонировались на зарубежных выставках в Чехословакии (1959), США (1961), Кубе (1961) и др. (Том издан в 1972 г.)

*Владимир Вейсберг* в 1962 году делает доклад «Классификация основных видов колористического восприятия» (Ин-т славяноведения АН СССР. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962 г.) В 1961 году — работа «Белое на белом». (Том издан в 1972 г.)

*Борис Жутовский.* Иллюстрирует и оформляет книги для издательств «Молодая гвардия», «Советский писатель» и др. Работы Жутовского экспонировались на зарубежных выставках (Италия — 1965 и 1967 годы, Чехословакия — 1965-й, Польша — 1965 и 1966 годы).

*Илья Кабаков* делает иллюстрации к книгам в издательствах ДЛ и «Малыш» с 1956 года. Участие в выставках в Москве в 1958 и 1970 годах. Исполнил станковые серии «Графические импровизации» (цв. кар., 1961–1969 гг.), «Десять персонажей» (тушь, перо, кар., акв., с 1971 г.) и др. Диплом Всесоюзного конкурса «50 лучших книг 1960 г.», бронзовая медаль на Международной выставке искусства книги в Лейпциге, 1971 год. Литература: В. Пивоваров. «Книга И. Кабакова» (ДЛ. 1969. № 9. С. 35–41) и др. *Обратим внимание, что уже при советской власти «подпольные» рисунки и альбомы 1960-х годов рассматриваются как нормальное творчество художника. Этот том (4, кн. 1) издан в 1983 году.*

*Вячеслав Калинин.* Участник выставок с 1967 года (Тбилиси). В 1963–1965 годах рисовал для журналов «Знание — сила» и «Химия и жизнь». Работы экспонировались на зарубежных выставках в Италии и США — 1967 год, Швеции — 1970 год, Дании — 1971 год, ФРГ —

1974 год, Австрии — 1975 год, Франции и Англии — 1976 год, Японии — 1978 год, Франции — 1980 год и др. Выставки произведений Калинина состоялись в 1962, 1965, 1978 годах в Москве. Литература: «Произведения изобразительного и прикладного искусства, переданные СХ СССР музеям, вып. 4. М., 1982, с. 35–36; ГМИИ, «Выставки новых поступлений 1970–1980-х». М., 1982, с. 182 (тот же том, 1983 г.)

И так далее.

Не вдаваясь в детали, мы видим, что и эти художники воспринимаются не как *отступники*, устраивающие свои левые выставки за рубежом и идущие по пути, несовместимому с соцреализмом, а как обычные члены творческого союза, имеющие право заниматься творчеством в своей собственной манере.

Что касается восприятия неофициальных художников «снаружи», то в октябре 1974 года в передаче «Радио Свобода», посвященной советскому нонконформистскому искусству и сентябрьской выставке в Москве, было сделано такое емкое признание: «Художники-нонконформисты в СССР — как правило, не являющиеся членами Союза художников — находятся, без сомнения, в менее уязвимом положении, чем писатели. Хотя они подвергались случайным нападкам в прессе и испытывали трудности с материалами и мастерскими, в течение многих лет они могли тихой сапой продавать свои работы иностранцам и немногочисленным советским коллекционерам».

То, что уже с 1963 года многие художники стали понимать выгоду нахождения в стане так называемой художественной оппозиции, — очевидно. Если раньше можно было для карьеры искать пути официальные и структурированные, то теперь на несколько лет (а никто не знал, на сколько) они были перекрыты волевым решением властей, в то время как известность гонимых и запрещаемых художников росла как на дрожжах, и соответственно росло количество покупателей. Тут и думать не нужно было, какой путь выбирать. Если в конце 1950-х интерес обывателя к западному образу жизни, а художника — к свободному западному искусству имел несомненную политическую составляющую<sup>96</sup> (даже если это не осознавалось и не артикулировалось), то теперь в принадлежности к партии нонконформистов появилась еще и экономическая выгода.

Лондонский галерист Эрик Эсторик сыграл большую роль в поддержке и продвижении российских художников на Западе в 1960-е годы. Он хорошо торговал как мастерами начала века (Шагал, Кандинский, П. Кузнецов и др.), так и современными авторами, среди которых Фаворский, Неизвестный, А. Каплан, А. Никич, М. Бирштейн, П. Никонов, Оссовский, Рабин, Ромадин, Сарьян, Андронов, Егоршина, Тяпушкин и другие. Со времени своей первой туристической поездки в СССР в 1961 году он приобрел в Ленинграде примерно две тысячи графических произведений и организовал неофициальные выставки этих работ, заслужив многочисленные похвалы лондонских критиков. Первая выставка в его Grosvenor Gallery («Литографии 27 советских художников») состоялась весной 1961 года. За ней в ноябре того же года последовала персональная выставка литографий ленинградского художника Анатолия Каплана, стоящего абсолютно не на соцреалистических позициях. Вступивший в Союз художников еще в 1939 году, выпускник Ленинградской академии художеств Каплан по сути остался еврейским художником-сказочником, чьи работы восходят главным образом к витебской мифологии Шагала, но иногда являют неожиданный симбиоз с русским фольклором. Отметим, что предисловие к каталогу этого явно *несоветского* мастера с российской стороны написал не кто-нибудь, а Илья Эренбург, а сам каталог в виде 125 нумерованных экземпляров был напечатан... по заказу В/О «Международная книга»<sup>97</sup> в эстампной мастерской «Художник РСФСР» в Ленинграде!

В 1962 году в галерее Grosvenor прошла выставка под названием «Двадцать лет экспериментов в русском искусстве (1902–1922)», где экспонировались работы восьми известных художников из России (Кандинский, Малевич, Лисицкий, Шагал, Гончарова, Ларионов, Архипенко, Татлин). Затем открылась ретроспектива графических работ В. Фаворского (1912–1960).

На первой коммерческой выставке<sup>98</sup> «Аспекты современного советского искусства» (июнь 1964 года) экспонировались примерно 150 работ 40 художников, уже закупленные галереей Э. Эсторика в СССР. В предисловии к каталогу Эсторик написал: «Если бы не сотрудничество многих важных чиновников из различных советских министерств, эта выставка бы не состоялась». Что касается реальной истории сделки, то еще в 1963 году Эсторик подписал с В/О

«Международная книга» договор на право вывозить из СССР работы как членов, так и не членов Союза художников с целью продажи. (В этом месте на полях документа сделано характерное указание ответственного редактора РС: «Мы пока что не можем раскрывать имена художников!»)

Как сообщал обзор вспомогательной информации для сотрудников радиостанций РСЕ и РС в мае 1963 года, ссылаясь на заметку Сидни Грусон в *New York Times*, Эрик Эсторик из Нью-Йорка, владелец трех галерей в Лондоне, после 18 месяцев переговоров с советскими властями подписал контракты на покупку 53 масел, 81 акварели и 40 палехских миниатюр. «Это все фигуративное искусство, но картины можно продать», — сказал Эсторик. По его оценке, картины должны уйти по цене от 400 до 2000 долларов<sup>99</sup>.

В 1965 году в галерее были проведены выставки графики М. Шагала, эскизов и моделей из бронзы Э. Неизвестного, первая персональная выставка живописи и графики О. Рабина, на которой демонстрировались 70 (!) живописных произведений среднего и малого формата 1956–1965 годов. Таким образом, за четыре года галерея значительно расширила диапазон экспонируемых произведений и авторов.

Деятельность Эсторика широко освещалась в английской прессе. К примеру, в июне 1965 года в преддверии выставки Рабина вышла статья в журнале *Studio* Дженнифер Луи. О нем писали также газеты *Morning Star*, *Daily Telegraph*, *Observer*.

Интересно, что, несмотря на усилия галереи *Grosvenor*, Майкл Скаммелл, основатель журнала «Индекс цензуры» (1972), помогавший организовать выставку неофициального советского искусства в Лондоне в 1977 году, в интервью для журнала «Третья волна»<sup>100</sup> сказал: «В первый раз я услышал о неофициальном искусстве в СССР в 1967 году, когда находился в Чехословакии. Я познакомился там с переводчиками русской литературы, часто посещавшими СССР и много знавшими о так называемых художниках-нонконформистах». По его словам, первый раз он приехал в Москву в 1970 году, встретился с неназванным неофициальным скульптором и познакомился с ситуацией в искусстве в целом, хотя профессионально интересовался только советской литературой. Скаммелл признал, что «Запад в то время даже не догадывался о существовании неофициального

искусства в СССР». И добавил, что западная публика и критики испытывали недоверие к современному советскому неофициальному искусству. Далее он сообщил, что «живопись российских нонконформистов не соответствовала вкусам совета ИСА<sup>101</sup> — они испытали определенный шок, когда увидели фотографии картин», но были рады организовать выставку в институте. «Только теперь критики объяснили, что у этого искусства есть свое собственное измерение времени и оно подчиняется другим хронологическим законам». Известно, что Дина Верни также периодически рассматривала российское неофициальное искусство с презрением, но это происходило, мне кажется, из-за ее нереализованных амбиций стать единственным дилером произведений неофициального искусства в Париже (по крайней мере).

Многим известен характерный образ жизни одного из наших знаменитых «артистов-изгоев» — Анатолия Зверева. Описания его жалкой одежды, нежилой комнаты в Свиблово-Гиблово, ужасных манер, рассчитанных на эпатирование наивно-растроганного зрителя, мытарств и бродяжничества по чужим квартирам переходят из книги в книгу. Однако еще при общении с ним меня поразила одна деталь (опять же, хорошо известная тем, кто знал его при жизни). Толя приходил ко мне несколько раз, иногда мы виделись у Немухина, и каждый раз, когда мы беседовали, я ставил ему угощение с непременно бутылкой водки (отмечу, что от его желания «увековечить» меня я постоянно отказывался). Вечер незаметно заканчивался, и Зверев начинал канючить: «Что, выпить уже нечего? Ну, дай десятку, я коньяк куплю! Что, нету? Ну, дай хоть пять рублей!..» Но для меня и пять рублей в то время были большой суммой, с учетом уже потраченных денег... Тогда Зверев одевался, лез в карман мятого и драного пальто, доставал оттуда червонец: «Эх, ты! Вот это — мне на коньяк», — затем выуживал еще тройк или пятерку: «Это — на такси!» — и уходил восвояси. Как известно, ездил он по Москве только на такси, не без оснований опасаясь задержания за внешний вид. Меня тогда такое попрошайничество вкупе с расточительностью шокировали, но это было не мое дело...

А много лет спустя, уже в начале 2010-х годов, в разговоре с Владимиром Немухиным мы вспомнили о нашем старом приятеле Звереве, и Володя с нескрываемым раздражением и возмущением



рассказал мне о том, как после Толиной смерти он с кем-то из наследников обнаружил в положенный срок на счетах Зверева в сберкассе свыше 75 тысяч рублей. По тем временам это были огромные деньги, и сам факт накопления такой суммы говорит о многих свойствах его натуры<sup>102</sup>. Да, у Зверева (как и у многих других детей его поколения) было трудное, полуголодное детство, вечное недоедание... В общем, воздержимся от комментариев.

То, что верхи АХ и СХ (особенно СХ РСФСР) относились к творчеству левых негативно, можно принять лишь за некую общую гипотезу, поскольку в *очень многих* документах, воспоминаниях и интервью присутствуют четкие указания на поддержку левых художников отдельными высокопоставленными лицами советских структур. Иными словами, поддержка существовала, хоть и непостоянная, и избирательная. Возьмем, к примеру, получение в МОСХе нашими революционерами и левыми материальной помощи. То, что Сидур, Лемпорт и Силис, Вейсберг и Тяпушкин, Юрий Васильев и Борис Биргер получали матпомощь в 1962 году, неудивительно — они были членами СХ. Но и не члены союза тоже получали помощь — и вот это уже парадоксально! Так, согласно протоколам правления № 10–11, в июне 1962 года Воробьев В. И. получил на изготовление работ к 7-й молодежной выставке 200 р., Штейнберг Э. А. — 150 р., Гробман М. Я. — 100 р., Одноралов М. Н. — 50 р., Брусиловский А. Р. — 100 р., Чубаров Е. И. — 200 р. Увы, выставка тогда не состоялась, а принятые после визита Хрущева в Манеж строгие меры в сфере искусства и культуры привели к ее переносу аж на декабрь 1966 года.

Другая история: приказом от 2 марта 1962 года художник Е. Л. Кропивницкий в связи с тяжелым материальным положением с 1959 года был освобожден от уплаты членских взносов. «Пожалуй, большее влияние, чем живопись, имели его поэтические опыты», — пишет Ю. Герчук о Кропивницком<sup>103</sup>. В его мини-группе, существовавшей еще при Сталине и сосредоточившейся на «барачных» стихах, участвовали: И. Холин, Г. Сапгир, Вс. Некрасов, Я. Сатуновский, позднее Э. Лимонов. Кропивницкий с женой О. Потаповой жили в Долгопрудном, но собираться там в маленькой комнате могли только поэты. Вторым и основным центром сообщества левых живописцев и поэтов примерно с 1958 года стал дом О. Рабина, жившего в Лианозове: здесь уже

можно было показывать и обсуждать работы художников. Но вот выставка Е. Кропивницкого, члена СХ с довоенных времен, вопреки утверждению в «Другом искусстве» в конце 1962 года в результате известных событий открыта не была, хотя был даже сделан каталог. Несмотря на то что его работ не было ни на московской, ни на белюгинской выставке в Манеже, через несколько месяцев Евгений Леонидович был исключен из МОСХа «за пропаганду формалистических тенденций в искусстве и организацию лианозовской группы».

В весьма *интересном положении* жила и работала наша прославленная группа «Движение», столь много и часто представлявшая новейшее искусство Советского Союза за рубежом уже в 1960-е годы и одновременно вошедшая в историю как коллектив художников-нонконформистов. Практически все выставки и оформительские, а также театрализованные проекты этого коллектива дизайнеров в те годы организовывались под патронатом работников райкомов, горкомов и даже ЦК ВЛКСМ, а также парткомов различных уровней. Напомню, что Лев Нусберг и группа «Движение» были приглашены в Ленинград для оформления празднования 50-летия Октябрьской революции в 1967 году. Вот как описывает этот «спектакль звука и света» Дэвид Кроули в статье «Сценическое оформление конца истории»<sup>104</sup>: «Четыре огромных экрана были помещены вокруг памятника большевистскому лидеру на площади у Финляндского вокзала в Ленинграде — исторической достопримечательности, связанной с возвращением Ленина в Россию в 1917 году. Исторические кадры фильма Эйзенштейна «Октябрь» и другие советские фильмы, инсценирующие революцию, проецировались на три экрана, в то время как три цветных луча создавали эффект движения силуэта памятника Ленину на четвертом. Звуковой коллаж из музыки, стихов и речей Ленина заполнял воздух». Вот такой проект Льва Нусберга. Вполне авангардный, надо сказать.

Еще раз повторю, что речь идет не об «ошибочном» поведении интересных и талантливых художников. Жизнь ни у кого из них не была особо гладкой и сладкой. Однако сейчас мы можем увидеть, что некоторые заслуги и достоинства шестидесятников сформулированы *не по понятиям*.

Несколько необходимых слов об Илье Глазунове. В ситуации открывающихся границ и приподнимающегося железного занавеса практически все художники 1950-х мечтали о восстановлении разорванных духовных связей с западным миром и сокровищницей глобальной культуры. На это было нацелено и их новое творчество. Народным массам, привыкшим к сталинскому языку, такое искусство было чужим и непонятным. И потому, следуя Владимиру Осипову, так легко объясняется феномен оппозиции и популярности Глазунова: «В то время как его коллеги... млели перед размалевками досужего Пикассо, закусившего удила в своем беге от национального, Илья Глазунов заговорил о России и заставил себя слушать». Впрочем, слышали его больше всего иностранцы: по крайней мере на десятилетие (1957–1967) Илья Глазунов стал для Запада одним из главных революционеров в советском неофициальном искусстве — на уровне Эрнста Неизвестного и Оскара Рабина. Ситуация с Глазуновым любопытна и тем, что тот осмелился (разумеется, при поддержке солидных покровителей) противостоять не только соцреалистическому официозу, но и народившейся левой культуре, за счет чего оказался «меж двух огней» и вне официальных структур и партий, и это не могло пройти незамеченным на Западе. Вполне очевидно и то, что Глазунов был избран для реализации тайного заказа части идеологической верхушки КПСС, через него указующей народу, какое искусство необходимо России и какому художественному языку будет впредь открыта дорога. Ну а последующая роль секретного медиатора для советских и западных бонз и дипломатов (в его мастерской в доме Моссельпрома с середины 1960-х проходили *уроки живописи и случайные встречи* любителей искусства на самом высоком уровне) только способствовала его дальнейшей карьере. Кстати, в 1970-е годы западная пресса вновь стала уделять Глазунову повышенное внимание.

Фигура Эрнста Неизвестного также стоит особняком в российском искусстве не только благодаря таланту этого художника, но и в связи с его не меньшим, чем у Глазунова, умением находить себе покровителей и поклонников и очевидным талантом балансировать на грани официоза и подполья. В этом отношении очень характерна заметка в газете *New York Herald Tribune* от 21 июня 1963 года. В ней описывается, как Е. Фурцева, тогдашний министр культуры, подвергла на Пленуме ЦК жесткой критике «беспринципную позицию»

неназванного мэтра советской живописи, слывающего ярким противником современного искусства и одновременно купившего модернистскую статую у Э. Неизвестного за 12 тысяч рублей, или 13 200 долларов (так в тексте). Фурцева рассказала шокированным членам ЦК, как в декабре 1962 года Неизвестный сидел рядом с ней на встрече руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией (после разгрома выставки в Манеже). Очередной оратор, признанный академик живописи, громко возмущался с трибуны, протестовал против абстракционизма, осуждал космополитов и отщепенцев от искусства. В этот момент Неизвестный наклонился к Фурцевой и сказал ей, что этот «борец» приобрел у него одну из работ за вышеозначенную сумму. Понятно, что у слушателей Фурцевой вызвало возмущение не только двурушничество академика, но и огромные деньги, уплаченные за какую-то статую публично осуждаемому скульптору.

Любопытную информацию сообщает и Юрий Герчук: сын Л. Ф. Ильичева, идеолога травли культуры в 1962–1963 годах, благополучно занимался живописью в одной из студий Белютина<sup>105</sup>. Все подобные факты показывает, что двоемыслие было нормой жизни в верхах, только усилившейся с наступлением брежневского застоя.

И как раз сейчас, мне кажется, пора сказать об обратной стороне медали. С некоторыми деятелями левого искусства власть обошлась удивительно жестоко. Вероятно, для острастки прочих, как на охоте львиного прайда, выбирались ослабленные *козлы отпущения*. Травля искусствоведа Ильи Цырлина, повесившего в 1959 году в своем доме абстрактные работы ленинградца М. Кулакова, тогда студента пединститута, и даже поселившего его у себя, что вызвало массу сплетен, была одной из первых подобных кампаний и стала показательной поркой «для зарвавшихся западников». По доносу коллег, а также вследствие фельетона в «Комсомольской правде» он был уволен из издательства «Искусство» и из ВГИКа, снят с поста руководителя секции критики в МОСХе. Через два года он умер.

Как известно, нападки на художников в прессе и в профессиональных союзах особо участились после инцидента с Хрущевым на выставке в Манеже 1962 года, когда холуи бросились выполнять задание партии по борьбе с формализмом. Напомню, что все это происходило в рамках кампании за соблюдение принципов

социалистического реализма — по следам выставки, посвященной 30-летию МОСХа. В сущности, о выставке написано так много<sup>106</sup>, что мне не хочется вновь долго муссировать эту тему, однако есть малоизвестные интересные и противоречивые факты.

3 декабря 1962 года «Правда» публикует статью «Искусство принадлежит народу». Атакованы все искусства, в том числе музыка. Но в этот же день режиссер Михаил Ромм выступил на заседании Союза писателей РСФСР, объявив событие в Манеже презренной провокацией. Далее он заявил, что в его возрасте уже все равно, что будет с ним, но творческие работники не смогут двигаться вперед, пока руководящие посты будут занимать такие люди, как Вс. Кочетов, А. Софронов, Н. Грибачев и т. п.<sup>107</sup>

4–5 декабря раскритикованные работы Фалька, Штеренберга, Никонова, Пологовой и Васнецова были сняты с выставки, но 7 декабря их вернули в залы. В Манеж стоят очереди. Неуверенность наверху при таком интересе публики к выставке растет.

На встрече руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией 17 декабря 1962 года Е. Евтушенко выступил в защиту абстрактного искусства («важно, чтобы это не было шарлатанством») и художников, призвал не прибегать к давлению, допустить существование разных стилей в искусстве, провести выставку абстрактного искусства художников Кубы (где он до этого был); упомянул безвкусицу официальных советских портретов<sup>108</sup>.

О том, что нельзя валить в одну кучу и абстракционистов, и Фалька, и многолетнюю деятельность МОСХа, говорил В. И. Поляков на собрании секции живописи МОСХа 24 декабря 1962 года. «В целом выставка хорошая, крупное событие в нашей культурной жизни». «Абстракции делают не обезьяны и не всегда шарлатаны, их делают люди, и нередко это очень культурные и талантливые люди»<sup>109</sup>.

21 декабря 1962 года Э. Неизвестный отправляет Н. Хрущеву письмо, где благодарит «за отеческую критику»: «Она помогла мне. Да, действительно, пора кончать с чисто формальными поисками и перейти к работе над содержательными монументальными произведениями, стараясь сделать их так, чтобы они были понятны и любимы народом. <...> Никита Сергеевич, клянусь Вам и в Вашем

лице партии, что буду трудиться не покладая рук, чтобы внести свой посильный вклад в общее дело на благо народа»<sup>110</sup>.

«Нельзя превращать наши революционные баррикады в дырявый плетень, через который легко можно лазать туда и сюда!» — бьет себя в грудь С. Герасимов<sup>111</sup>. «Конечно, выставка московских художников имеет недостатки как в творческом, так и в методическом плане, но выставка так называемых художников-абстракционистов, не имеющих никакого отношения к выставке „30 лет МОСХа“, вызывает в нас особое возмущение и протест... В основном эти художники абстрактного толка работают в области промышленной графики и полиграфии... Мы категорически против сосуществования [с формализмом,] с буржуазной идеологией... Не менее решительно мы должны бороться с натурализмом, с искусством, в котором нет подлинного, глубокого знания жизни»<sup>112</sup>.

Заглянем на выставку «30 лет МОСХа»: «Возле картины Р. Фалька „Обнаженная“ — оживление. Женщины возмущаются искажением и огрублением образа, долженствующего представлять их род... „Разве это искусство?“ — говорит незнакомец, указывая на „Геологов“ П. Никонова...»<sup>113</sup>.

Листаем книгу отзывов: «Картина Р. Фалька „Обнаженная“ вызывает отвращение к человеческому телу... это кощунство, издевательство над женщиной»<sup>114</sup>.

«К чему, спрашивается, надо было вывешивать сразу три работы Д. Штеренберга или восемь работ Р. Фалька? ...П. Кончаловский как художник не пострадал бы, если бы число его работ было уменьшено вдвое... Мне довелось посмотреть и работы абстракционистов студии Белютина, которая, я знаю, никакого отношения к МОСХу не имеет... О творениях абстракционистов я вспоминаю потому, что никак не могу освободиться от чувства обеспокоенности, порожденного работами Н. Андропова, М. и П. Никоновых, А. Васнецова, А. Тяпушкина, Н. Егоршиной, Б. Биргера и некоторых других»<sup>115</sup>.

А в стенограмме заседания идеологической комиссии ЦК КПСС 24 и 26 декабря 1962 года<sup>116</sup> можно обнаружить такие анекдотические высказывания:

**Н. Андронов:** У нас дети прекрасно разбираются в абстракционизме, реализме и сюрреализме...

**Э. Белютин:** Ни я, ни студийцы не приглашали ни западных корреспондентов, ни мифических дипломатов <...> Студийцы выставлялись в ЦПКиО, неоднократно в ЦДРИ, Центральном доме кино, Московском доме ученых... Летом комиссия ЦК ВЛКСМ отобрала работы для выставки советского искусства в Хельсинки. Я твердо убежден, что среди советских художников нет и не может быть абстракционистов...

**Э. Неизвестный:** Я думаю, что после всего происшедшего мы будем работать лучше...

*Из протокола заседания президиума МОСХа от 29.03.1963<sup>117</sup>:*

Для беседы вызваны художники Э. Неизвестный, Е. Л. Кропивницкий, Л. Ратнер (Пушнина), Л. Рабичев, Иозефович.

Президиум отмечает беспринципное поведение группы художников и критиков — Кретовой, Гастева, Ягодовой, Григорьевой, М. Никонова, Андропова, способствовавших приему формалистических работ на выставку «30 лет МОСХа».

Далее, художник Кропивницкий у себя дома на ст. Долгопрудная устроил свою абстракционистскую выставку... Кропивницкий сообщил, что он не является ни организатором, ни руководителем какой-то группы художников. «Никаких списков приглашенных я не составлял, а у меня бывают только мои знакомые. Я лично писал всегда с натуры и беспредметной живописью не занимался... Занимался всегда пейзажем, а со времен выставки Пикассо стал делать что-то новое без натуры. Это „новое“ у меня связано с иконописью, с фресками».

**Вопрос:** У вас есть сын, он приносил в МОСХ абстрактные работы. Как вы к этому относитесь?

**К.:** Я их не понимаю, говорите с ним сами. ...Мои пейзажи, сделанные с натуры, не принимаются на выставки. Меня хвалил П. Кузнецов, Кончаловский, Лентулов, Куприн, Фальк. Вот мне хочется сказать о Фальке — он как бы разделен на две части: с одной стороны он реалист, с другой — формалист.

**Записка без подписи:** «Он устраивал выставку своих работ у себя дома за городом. Я ее не видела, но о ней говорили как о

формалистической; также говорили, что он объединяет вокруг себя определенную группу». <...>

**Л. Рабичев:** «К абстракционизму и формалистическому искусству я никогда не стремился... В 1961 году я впервые пришел на занятия в студию при горкоме художников-графиков, руководимую Э. Белютиным. ...К приглашению на выставку на Б. Коммунистической ул. иностранцев я никакого отношения не имею, когда и кто их приглашал, не знаю, сам факт приглашения расцениваю как авантюру, как желание любой ценой завоевать дешевую популярность. ...Как член союза я должен был сам предвидеть, к каким последствиям может привести анархия, бытовавшая в студии в конце 1962 года. Я признаю свою вину в том, что сам, становясь объектом интереса околорыбачных мещан, не понял необходимости своевременно отказаться от открытого показа своих студийных упражнений. Прошу при решении вопроса обо мне принять во внимание все сказанное, обещаю в дальнейшей работе всегда стремиться к созданию законченных по форме, понятных народу произведений, полезных для дела Родины».

**Л. Ратнер (Пушнина):** «...В последний год начали появляться живописные задания, где работа над пластикой и формой превращалась в самоцель; мы думали, что в учебных работах не так уж важно содержание».

**Э. Неизвестный:** «Я сам возмущен, что не поинтересовался теми работами, рядом с которыми я выставлялся. ...Но я хочу сказать, что меня застали на полпути, мои основные позиции в искусстве я выразил в своей статье, напечатанной в журнале «Искусство»: 1) искусство должно быть ярко воздействующим, 2) художник должен оперировать разными материалами, 3) искусство должно быть партийным (скульптор всегда служит обществу). Я думаю, что я сумею доказать, что осознал свои ошибки».

Президиум отметил в постановлении, что «художники нарушили устав союза. Иозефович, Пушнина-Ратнер, Рабичев переводятся из членов в кандидаты союза. Неизвестному — строгий выговор и поддержать ходатайство бюро секции скульптуры от 26.03.1963 перед мандатной комиссией 2-го Всесоюзного съезда художников о выводе Э. Неизвестного из состава делегатов съезда. Исключить Е. Л. Кропивницкого из членов МОСХа».



Также в то время были исключены из членов МОСХа Андронов и Биргер. Восстановление исключенных Андропова и Биргера в членах МОСХа произошло в 1965 году (согласно протоколам собраний).

\* \* \*

Вернемся к нашим левым художникам. Если посмотреть заметки и статьи из западных газет 1960-х, собранные и приведенные в книге, то легко можно увидеть, что очень многие корреспонденты обращают внимание на материальную обеспеченность (разумеется, относительную) и связь так называемых *нонконформистов* с различными официальными структурами.

Не стоит, однако, думать, что в 1970-е годы ситуация с продажей произведений нонконформистами в СССР как-то особо изменилась. Вот лишь один пример.

Агентство UPI 11 января и газета «Русская мысль» 26 января 1978 года сообщили, что «Москва одобрила экспорт произведений нонконформистов в США». Семья арт-дилеров из Питтсбурга Шоу-Корнейчук поведала журналистам, что «они подписали с правительственным внешнеторговым объединением контракт на два года, предоставляющий им карт-бланш на отбор произведений в СССР». Далее они побывали в мастерских всех художников, с которыми хотели встретиться, и все купленные ими работы были разрешены к вывозу. Сюда вошли картины В. Немухина, гравюры Д. Плавинского, графика О. Кандаурова и др. Американцы отметили удивительную готовность к сотрудничеству советских официальных лиц.

Г-н Шоу заявил, что они с женой уже инвестировали свыше 100 тысяч долларов в 25 масел и 300 графических работ советских художников, как нонконформистов, так и членов МОСХа, и предполагают продать приобретения по двойной цене. В заметке отмечается, что живопись абстракциониста Немухина уже висит в нью-йоркском Музее современного искусства<sup>118</sup>.

Хотя в публикации не названо советское агентство, ясно, что речь идет все о том же экспортном салоне «Международная книга», который вывозил на Запад работы художников и в 1960-е, и в 1980-е годы, скупая их у художников по достаточно низким ценам и получая

взамен валюту с западных дилеров. Его сговорчивость и готовность сотрудничать с Западом не подлежат никакому сомнению и даже не вызывают удивления: принцип «продать все, что покупает Запад», давно был поставлен во главу угла большевиками.

Пример более бытовой. Неофициальный художник, участник так называемой «бульдозерной» выставки, Владимир Немухин, как известно, не был членом Союза художников. Тем не менее в начале 1970-х он получил мастерскую от Худфонда в неплохом месте — на «Маяковке» и честно поделил ее со старым другом Николаем Вечтомовым. Ну а радел в МОСХе о том, чтобы Немухин получил мастерскую, не кто иной, как Павел Никонов — художник совсем из другой, казалось бы, когорты.

Еще о трудной жизни наших художников. Был такой вполне хороший, но не так чтобы всем известный художник Владимир Бехтеев. Он входил в «Новое мюнхенское художественное объединение» (1909–1912) и «Бубновый валет» (1910–1917), был близок к кругу объединения «Синий всадник». Однако после революции Бехтеев сообразил, куда дует ветер, и стал работать художником в цирке, а позже занялся классической книжной графикой. То есть его модернистская ориентация и платформа не вызывают сомнений, и потому он вроде бы левый и подлежит охаиванию и разным притеснениям со стороны советов. С другой стороны, это вполне официальный, честно работающий советский художник. Опять какой-то двойной портрет получается. Так вот, исходя из его послужного списка, у него выстраивается такая же «двойная» выставочная линия, как и у многих наших левых. Если выставку книги в Париже и биеннале в Венеции 1957 года (помимо четырех выставок в Москве) можно приписать к официальной линии, то выставка «Русский вклад в пластический авангард» в галерее Левантэ, Милан — Рим (1964), выставка «Эрбслё и его круг» в галерее Энне Абельз, Кельн (1968) и посмертная выставка «Синий всадник» в Городской галерее Мюнхена (1974) явно лежат в другой плоскости. Заметим, однако, что все эти выставки (и многочисленные другие) успешно осуществлялись при любом идеологическом раскладе и настрое в верхах. Что вновь подтверждает нашу теорию о парадоксальности и неоднозначности описываемого периода.

\* \* \*

И напоследок — об одной загадочной фигуре в, точнее, *над* московским неофициальным миром. Если вдуматься, то наилучшее понимание эпохи, наверное, возникает не через традиционно обсуждаемые и всеми критиками облизанные персонажи культуры, а через выпадающие из всяких классификаций и рамок фигуры оригинального пилотажа. Одной из таких фигур был некто Виктор Луи. Его в те годы знали многие, хотя предпочитали об этом умалчивать.

Впрочем, весьма характерную запись в своем дневнике делает Михаил Гробман: «28.04.1967. Иришка! Позвони по тел. АВ-7-42-00 Виктору Луи. Скажи, что ты по поручению Мих. Гробмана. Что В. Яковлев сказал, что он (то есть В. Луи) знает имена или адреса тех двух людей, что приезжали к Яковлеву (год, два назад) и взяли у него около 50 работ якобы для выставки, но исчезли вместе с работами. Они (жулики) из Ленинграда и были от Луи или же просто знакомые Луи. Узнай и вышли мне имена (это главное), то есть фамилии и, если есть, адреса»<sup>119</sup>.

О нем же еще в далекие времена периодически рассказывал мне Владимир Немухин. По его рассказам выходило, что человек этот был вроде как журналист, женатый на иностранке<sup>120</sup> и друживший с левыми художниками. Но перемещался он по миру неоправданно свободно и мог позволить себе слишком уж многое (думаю, тут тоже не обошлось без мифологии, но об этом далее). Он помогал художникам вывозить их работы за бугор. Был сказочно богат<sup>121</sup>, имел роскошную дачу в Переделкине, несколько машин и много чего иного. Дружил со Стивенсами (был помощником Эдмунда) и (в этом можно не сомневаться) помог им вывезти их коллекцию картин левых художников и *невывозимых* икон XV–XVI веков на выставку в Нью-Йорк в 1967 году. «Понимаешь, — раздумчиво говорил мне Немухин, — даже если надо было бы привезти в Москву из Англии яхту, он мог это сделать».

В те времена все это мне казалось невероятным. «Но кто он на самом деле?» — в изумлении спрашивал я Немухина. Я достаточно хорошо знал в 1970-е годы многих журналистов-международников с вполне громкими именами и видел, что они могли в реальности и где

они должны были стоять на задних лапках и внимать приказам сверху. Тут же было нечто из ряда вон. Определенные подозрения появились в голове уже тогда, но, по моим представлениям, Луи все равно должны были ограничивать рамки его ведомства. Он же делал то, что ему было нужно, невзирая ни на какие преграды.

В 1979 году Луи издал в Нью-Йорке книгу (среди многих других, изданных им самим, иногда совместно с женой, за рубежом с 1960-х годов) «Грядущий упадок китайской империи»<sup>122</sup>. Саму книгу я читать не стал, с ней все понятно, а вот предисловие журналиста Харрисона Сейлисбури прочитал с любопытством. В нем Сейлисбури прямо называет Луи опытным агентом КГБ с особой миссией в международных делах, где Китай был главной зоной его интересов. Я не буду приводить здесь всю его биографию — все это можно теперь найти в интернете, но кое-что достойно опубликования.

По словам Сейлисбури, Луи появился со своей женой-англичанкой в маленьком кругу западных журналистов в Москве из ниоткуда в конце 1950-х — в зените либерального движения Хрущева. Виктор писал периодические репортажи в английские газеты, будучи гражданином СССР (!). Он привлекал всеобщее внимание своей дружбой с молодыми неофициальными художниками, уже начинавшими звучать тут и там. Частенько он выступал в роли посредника, знакомя иностранцев с этими художниками и их творчеством. Парадоксально, но после знакомства Луи с очередным художником у того вдруг начинались проблемы с КГБ, утверждает Сейлисбури. В общении Луи был обаятелен, игрив и дружелюбен, как щенок, но журналисты быстро поняли, что за его благожелательностью кроется нечто далеко не столь приятное.

В то же время он мог быть полезен журналистам, потому что умел за должную мзду достать нужные документы. Например, стенограмму заседания президиума Союза писателей, на котором Пастернак был исключен из СП. Луи мало заботился о том, что он кому сказал или с кем его видели, что наводило его знакомых на определенные мысли. Вскоре обнаружили люди, знавшие его еще в сталинских лагерях, где он слыл стукачом, заведующим в лагере каптеркой... Впрочем, его договор (если он был) с КГБ явно был шире обычного доносительства: вскоре после освобождения в 1956 году Луи уже рассекал по Москве на «фольксвагене» в западных костюмах и тусовался в баре клуба при

американском посольстве... В 1968 году, чуть раньше, чем Светлана Аллилуева опубликовала свои «Двадцать писем к другу», он добыл копию рукописи этой книги и альбом с фотографиями, которые та оставила в квартире при отъезде, и сторговал их на Запад, чтобы погасить сенсацию; впрочем, усилиями адвокатской конторы его публикация была остановлена... Он сообщил на Запад о снятии Хрущева в газете The Evening News раньше, чем это произошло на самом деле... Это он вывез из России записанные на магнитофон воспоминания Хрущева, он продал на Западе претенциозное интервью с Солженицыным... Этот список подвигов можно продолжать бесконечно.

Луи перемещался по свету так, как большинство перемещается по родной деревне. В 1960-е его приглашали выступить в Гарварде (!), через месяц он появлялся на Тайване, куда не пускали людей из СССР, чтобы побеседовать с сыном Чан Кайши, председателем Гоминьдана Цзян Цзинго; немного позже он возникал в Израиле и писал статьи о *возможности* взаимопонимания между Москвой и Тель-Авивом... И этот список «точек интересов Кремля» можно продолжать бесконечно, но суть, я думаю, ясна: это был талантливый авантюрист и бизнесмен, независимый агент влияния и дезинформации даже не столько КГБ, сколько идеологической верхушки, действиями которого, по утверждению его куратора генерала Кеворкова, руководил сам Андропов.

Вот такой персонаж в 1960-е годы поддерживал тесные *дружеские* связи с нашими левыми, отслеживая их настроения и действительно оказывая многим разнообразные услуги. Понятно, что о его настоящей роли они не могли догадываться.

Георгий Кизевальтер

# Размышления с фактографией в руках

Как и положено по Библии, в начале было слово. И слово это звучало как «оттепель». Появилось оно вместе с одноименной повестью И. Эренбурга в 1954 году<sup>123</sup>. В повести рассказывалось о противостоянии непризнанного художника-реалиста Сабурова и «халтурщика», конформиста В. Пухова, переживающего за свой отход от искусства, но понимающего, что иначе нельзя. «Теперь все кричат об искусстве, и никто его не любит», — размышляет сам с собой Пухов.

Однако Эренбург позволил себе в повести и нечто большее, что сразу же вписало его в ряды либералов: он намекнул на сталинские репрессии, аресты и лагеря, антисемитизм последних сталинских дел — «Еврейского антифашистского комитета», «сионистского заговора в МГБ», «дела врачей», обрисовал атмосферу страха, подозрительности и подленькой готовности *предавать* в советском обществе...

В общем, эта красивая версия появления названия эпохи давно всем известна, хотя сама повесть вряд ли вызовет у современного читателя восторг. Любопытно другое. В октябре 1953 года «Новый мир» печатает стихотворение Н. Заболоцкого «Оттепель», написанное в 1948 году. Стихотворение совершенно нейтральное, просто картинка природы. Но сочетание названия и времени обнародования симптоматично.

На самом же деле и слова, и дела начались еще раньше. Если говорить о первом важном деле, то **3 апреля 1953 года** было прекращено «дело врачей» — 37 человек уже тогда вернулись домой!<sup>124</sup> Постановление Президиума ЦК КПСС о фальсификации так называемого дела врачей-вредителей было опубликовано в «Правде» **4 апреля 1953 года**.

Примерно в это же время Берия официально разрешил советским гражданам фотографировать... на городских улицах и площадях. Раньше это было строжайше запрещено. Однако милиция по инерции еще много лет пыталась пресекать попытки фотографирования, допустим, мостов, считая их стратегическими военными объектами. Запрет на фотографирование зданий высшей партийной и государственной власти сохранялся и в 1980-е годы.

А вот и первое слово: в «Литературной газете» **16 апреля 1953 года** появляется статья Ольги Берггольц «Разговор о лирике». Вспомним, что прошел лишь месяц с небольшим после смерти бога-и-тирана Сталина<sup>125</sup>. Все в стране еще сковано льдом. И вдруг Берггольц пишет о необходимости возвращения свободной от штампов, бесконфликтности и суррогатных чувств Личности поэта, личных эмоций, *своего «я»* в практически уничтоженную лирическую поэзию, об «ответственности лирического поэта за свою личность, за самовыражение, которое должно стать самовыражением читателя». В атмосфере перманентной советской «массовости» и «коллективности» (всего сущего) она напоминает читателям об отличии индивидуальности от индивидуализма и понятия «личности» от «культы личности» в буржуазном искусстве. Думаю, что для того периода подобная статья была равносильна гражданскому подвигу, первому подрыву весеннего льда на реке.

Вскоре, **22 августа 1953 года**, в критике (вновь «Литературная газета») прозвучало выражение «лакировка действительности», быстро ставшее модным. Позже («Новый мир» № 12, 1953 год) появилась статья писателя Владимира Померанцева «Об искренности в литературе». Автор предупреждал, что «лакировка действительности» стала одним из видов неискренности, требовал, чтобы «разум и совесть, и склонность»<sup>126</sup> автора поднимали подлинную тематику жизни, вводили в романы конфликты, занимающие людей в личном быту. Утверждал, что «степень искренности, то есть непосредственность вещи, должна быть первой меркой оценки»<sup>127</sup>. «Как ни богаты приемы лакировки действительности, проследить их все же легко, — пишет Померанцев. — Наиболее грубый — измышление сплошного благополучия»<sup>128</sup>. Да где же такое раньше было видано?! Фактически

вслед за Берггольц, но сильнее, эта статья пыталась реанимировать запрещенный при Сталине важнейший принцип творчества, утверждала личностный характер искусства, свободу высказывания. Это был сигнал о переменах в настроениях творческой интеллигенции, призыв к общественным дискуссиям, к *оживлению* искусства. Тогда же, в декабре 1953 года<sup>129</sup>, в ГМИИ открылась обновленная постоянная экспозиция и повесили несколько картин импрессионистов в зале на втором этаже. Постепенно экспозиция в Пушкинском расширялась, охватывала все новые имена, и примерно в то же время появился зал с импрессионистами и постимпрессионистами и в Эрмитаже. Что-то мне подсказывает, что между директорами обоих музеев имелась тогда тесная и неформальная телефонная связь.

В 1954 году «Театр» № 2 публикует пьесу Л. Зорина «Гости» — о сложных отношениях в семье между тремя поколениями. Дед — старый большевик, сын — приспособленец-аппаратчик, внук стыдится отца, дружит с дедом. Главный посыл пьесы: «Гости уходят, а хозяева земли остаются». Пьеса вызвала гнев *наверху*, министр культуры Александров назвал ее «враждебной».

В том же **феврале 1954 года** Отдел науки и культуры ЦК КПСС направляет секретарю ЦК КПСС П. Н. Поспелову записку о «нездоровых» настроениях в среде творческой интеллигенции, где среди прочего сообщалось «о стремлении художников к свободе творчества, к „свободе направлений“», к пересмотру постановлений партии о музыке оперы „Великая дружба“ Мурадели, с упоминанием композитора Хачатуряна, ратовавшего в журнале „Советская музыка“ (№ 11, 1953 год) за „свободу творчества“ и выступавшего против „руководящих указаний“ в области искусства»<sup>130</sup>.

В **апреле 1954 года** «Знамя» № 4 публикует стихи Б. Пастернака из романа «Доктор Живаго». Как следовало из предисловия автора, роман еще должен быть дописан летом. Он и был дописан, но только в декабре 1955 года и весной 1956-го передан в редакцию «Нового мира», где главным стал уже К. Симонов, и в «Знамя». В конце мая Пастернак, не надеясь более на издание «Доктора Живаго» в СССР, отдал экземпляр романа журналисту итальянского радио в Москве, члену ИКП Сержио Д'Анджело (см. его воспоминания в «Огоньке» № 37, 1988). Получив роман, Д'Анджело поехал в Берлин, где передал рукопись романа в издательство Feltrinelli Editore. Уже 13 июня 1956



года Фельтринелли сообщил Б. Л. Пастернаку о том, что готов издать «Живаго». 30 июня 1956 года Пастернак ответил издателю: «...Если Вы предвосхитите его публикацию, объявленную многими нашими журналами, но задерживающуюся, я окажусь в трагически затруднительном положении. И все-таки это не должно Вас касаться. Бога ради, свободно приступайте к переводу и изданию книги — в добрый час!»<sup>131</sup> Фельтринелли также переправил копии рукописи английскому издательству «Коллинз» и французскому издательству «Галлимар».

31 августа министр иностранных дел СССР Д. Т. Шепилов направляет записку в Президиум ЦК КПСС о передаче рукописи романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» за границу: «Роман Б. Пастернака — злобный пасквиль на СССР. Отдел ЦК КПСС по связям с зарубежными компартиями принимает *через друзей* меры к тому, чтобы предотвратить издание этой антисоветской книги за рубежом».

Из приложенной к записке справки отдела культуры ЦК КПСС о романе: «Роман Б. Пастернака — враждебное выступление против идеологии марксизма и практики революционной борьбы, злобный пасквиль на деятелей и участников революции. Весь период нашей истории за последние полвека изображается в романе с чуждых позиций злобствующего буржуазного индивидуалиста, для которого революция — бессмысленный и жестокий бунт, хаос и всеобщее одичание...»

Естественно, в сентябре 1956 года «Новый мир» прислал автору письмо, где объяснялось отклонение романа. 3 октября 1956 года В/О «Международная книга» направляет в ЦК КПСС тов. Поликарпову Д. А. секретную записку о «неудаче попыток воспрепятствовать изданию романа „Доктор Живаго“ за границей»<sup>132</sup>.

После долгих препирательств с властями в августе 1957 года Пастернак передал Фельтринелли просьбу не задерживать издание «Живаго», и в ноябре 1957-го роман вышел в Милане.

В начале мая 1954 года Твардовский читает в редакции «Нового мира» «Теркина на том свете». Дружно собрались печатать, но кто-то донес наверх; лягнули за «антисоветскую выходку»: чиновники сразу уловили в поэме *критику* советской бюрократии, увидели «пасквиль на советскую действительность»<sup>133</sup>.

В мае–июне 1954 года «правдинские» статьи А. Суркова «Под знаменем социалистического реализма» и В. Ермилова «За социалистический реализм» поднимают вопрос об «ошибочных тенденциях» в литературе и критике последнего времени, осуждают и статью Померанцева, и пьесу Зорина, и стихи Пастернака. Разумеется, в прессе поднимается волна услужливого хриплого лая и подвывания. Продолжается травля Ахматовой и Зощенко. Далее следуют осуждение «ошибочной и даже вредной линии» публикаций Твардовского в «Новом мире», снятие А. Твардовского с поста главного редактора<sup>134</sup>, назначение К. Симонова, выступившего в журнале «Знамя» № 7 со статьей «О дискуссионном и недискуссионном», где утверждал, что искренность нужна, но только с позиций партийности.

«Советская культура» от 30 октября 1954 года сообщает, что 29 октября в МОССХе прошла дискуссия на тему «Творческие задачи советских художников в борьбе против формалистических и натуралистических тенденций в изобразительном искусстве», и это недвусмысленно свидетельствует о том, что задолго до фестиваля 1957 года и всех последующих громких выставок означенные *тенденции* уже имели место.

И вот здесь мне хочется сделать «шаг назад». Любопытной и неожиданной находкой оказался журнал «Огонек» за май 1949 года (№ 21, с. 27), поместивший статью президента Академии художеств Александра Герасимова «Распад буржуазного искусства» с ч/б фоторепродукциями картин и скульптур таких западных модернистов, как Г. Мур, Р. Мазервелл и Р. Матта. Автор рассказал о вывертах Сальвадора Дали, «бесстыдстве» и безнравственности творчества Генри Мура, об идеологически не выдержанных журналах Life и Magazine of Art, посетовал по поводу буржуазного упадничества и индивидуализма, но предупредил об опасности восприятия формалистического искусства только лишь как «безыдейного и аполитичного». Он сообщил читателям, что в философии современного буржуазного «нового» искусства отражаются «идеи воинствующего империализма с его расовой ненавистью, жаждой мирового господства, космополитизмом, зоологическим человеконенавистничеством, отрицанием культуры, науки и подлинного реалистического искусства». В заключение Герасимов нахмурился и погрозил пальцем: «Не случайно упадочническое

буржуазное искусство взрастило во Франции такого изменника и предателя своей родины, как Андре Жид, а в Америке — художников, которые прославляли Гитлера, а теперь превозносят Франко».

Понятно, что в рамках кампании по борьбе с космополитизмом статья печаталась для острастки, но кого? Неужели Александра Родченко, сделавшего в 1948 году абстрактную работу под названием «Кому это нужно? Да никому!», прекрасно осознавая ледяное поле пустоты и страха вокруг? В сущности, напечатанная в пандан постановлениям 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград» и о театрах, статья Герасимова выглядит чистым издевательством над никогда не видевшими ни этих художников, ни западных журналов, уставшими от очередей и продовольственных карточек читателями. А потому возникает версия, что публикация эта была миной замедленного действия, служившая, как и прочие (более поздние) советские издания подобного рода, тайным средством просвещения граждан и вызывавшая у молодежи лишь любопытство к запретному плоду. Вторая версия (или первая, если хотите) вопиет о тайном продолжении «формалистических тенденций» в среде художников, о чем начальству становится известно. Это — тоже мина замедленного действия, только в стане «левых», утверждающих, что это они начали борьбу с социалистическим реализмом.

С началом «оттепели» Советский Союз начинает вызывать интерес на Западе не только у разведки, но и у журналистов и специалистов в области культуры и искусства. В апреле 1954 года в СССР вместе со своим мужем Пьером приезжает Элен Гордон-Лазарева<sup>135</sup> — журналист и издатель из Франции. Елена родилась в России, но во время революции ее состоятельные родители эмигрировали в Париж, где в 1945 году они с мужем основали всемирно известный журнал *Elle*, а в 1954-м Элен основала второй журнал для женщин *Le Nouveau Femina*. Понятно, что Гордон-Лазаревы принадлежали к привилегированному классу французов и потому, скорее всего, заплатив энную сумму кому-то из дирекции, сумели договориться об осмотре и фотографировании картин в запасниках Эрмитажа. Результаты осмотра пыльных шедевров Элен отразила в небольшой, но пышно иллюстрированной статье «Неизвестный СССР»<sup>136</sup> в собственном журнале *Le Nouveau Femina*. Публикацию со временем заметили в США, перевели и опубликовали

в крайне популярном журнале **Look**, имевшем в то время тираж свыше 3,5 миллиона копий. Здесь статья называлась «Сокровищница искусств, найденная на русском чердаке»<sup>137</sup>.

В заметке размером со школьное сочинение Гордон вкратце рассказала об истории Музея нового западного искусства в Москве, который после неоднократных попыток продаж щукинской коллекции мудрыми большевиками на Западе был расформирован в 1948 году как «рассадник низкопоклонства перед упадочной буржуазной культурой, мешающий развитию современного советского искусства и уводящий советских художников от дела служения народу», а его экспонаты поделены между ГМИИ им. Пушкина и Эрмитажем.

При осмотре запасника сопровождавшая французов ассистент хранителя пожаловалась, что они не могут показывать Боннара и Матисса, потому что у них нет места в залах. Однако гости отметили, что стены музея увешены бесконечными портретами Сталина и лишь на втором этаже была сделана маленькая экспозиция «современных художников», развешенных шпалерно по обеим сторонам странной реечной конструкции в качестве примера «формализма, который невозможно понять, за исключением „Голубки“ Пикассо».

Задачей этой публикации с воспроизведением прекрасных картин Дега, Ван Гога, Матисса и Пикассо из фондов Эрмитажа было показать, что *такие шедевры искусства* по-прежнему скрываются от глаз советской публики по причине их «неблагонадежности».

Гораздо подробнее Лазаревы описали этот визит в изданной в том же году в Париже книге под названием «СССР в эпоху Маленкова»<sup>138</sup>, вышедшей в 1955 году в Лондоне под названием «Советский Союз после Сталина»<sup>139</sup>. Книга интересна тем, что освещает малопопулярный период перехода власти после Сталина к Маленкову и связанные с этим периодом изменения в стране. В частности, Маленков снял некоторые запреты — на иностранную прессу, пересечение границ, и только благодаря этому Лазаревы смогли получить визу, которую Элен ждала с 1945 года. Описаны и подсчитаны советские нувориши, имевшие яхты, «зисы», частные дома в Москве и виллы в Крыму... В Москве на 20 тысяч телевизоров больше, чем в Париже... Но все это вне поля наших интересов.

В главе 16, озаглавленной «Шедевры на чердаке», французские журналисты вкратце освещают историю собрания импрессионистов и

постимпрессионистов Щукина, рассказывают о коллекциях Эрмитажа, а главное, о том, что можно увидеть в музее, а что погребено в запасниках. «Чердаком» Лазаревы называют помещения хранилища на третьем этаже, где они обнаружили примерно 300 картин французских художников, все написанные до 1913 года, за исключением одной абстрактной картины Леже, присланной им самим в 1924 году и никогда не бывшей в открытой экспозиции. На втором этаже Эрмитажа они увидели около 30 работ импрессионистов и постимпрессионистов (вспомним, что это **апрель 1954 года!**): два Моне, два Ренуара, один Дега, два Пикассо, два Матисса, два Гогена... Они провели в хранилище пять часов, сделав всего 10 фотографий, хотя хотели бы сделать в 10 раз больше...

**30 января 1955 года** **The New York Times** отмечает в статье о судьбах двух советских скульпторов, обучавшихся за рубежом, что их выставки стали событиями в Москве. Речь идет о Сергее Коненкове, прожившем в США с 1924 по 1945 год, и Степане Эрзья, жившем с 1926 до 1951 года в Париже и Аргентине. Выставка лауреата Сталинской премии Коненкова прошла в октябре 1954 года при естественном одобрении коллег и трудящихся. А вот персональная выставка Эрзья **летом 1954 года** вызвала у публики «нездоровый ажиотаж», утверждали советские критики. Оказалось, что его работы «все еще отражают формализм и эстетизм в искусстве», и с этим нужно бороться, писали искусствоведы, возмущенные чрезмерными проявлениями энтузиазма у зрителей.

Одна из самых ранних статей, найденных мною в архиве «**Радио Свобода**» (далее — РС) и **Открытого общества в Будапеште**, была напечатана в газете **The New York Times** в **июне 1955 года** под заголовком «В СССР вспыхнул диспут об искусстве»<sup>140</sup>. В заметке сообщалось, что бывший художник и известный режиссер, дважды лауреат Сталинской премии **А. Довженко** призвал в «**Литературной газете**» к расширению художественных границ в искусстве: «искусство не может развиваться по предписанным стандартам». Следуя своей творческой природе, искусство должно участвовать в поисках и экспериментах и идти на самые смелые крайности, сказал Довженко. При этом автор признал правильным запрет импрессионизма, экспрессионизма и т. п. в СССР, одновременно

находя в них достоинство поиска «новых живописных возможностей» (и тут двоемыслие!).

Журналист отметил, что это заявление было сделано в рамках критики последней Всесоюзной художественной выставки, где «самыми примечательными произведениями стали жанровые картины советской жизни, исполненные в фотографической манере». Разумеется, Академия художеств в лице критика<sup>141</sup> В. Кеменова немедленно ответила Довженко со страниц «Правды»: Никакого отхода от принципов реализма! Не дадим советским художникам увлечься декадентскими формами!» Любопытно, что Кеменов признал необходимость разнообразия стилей и художественных форм для развития искусства, но только на основе старого, реалистического метода.

В 1955 году начинают выходить новые журналы: «Нева», «Юность», «Иностранная литература», в 1957-м возобновилось издание довоенного журнала «Творчество». Другой новый журнал 1958 года, сыгравший вместе с зарубежными промышленными выставками 1950–1960-х огромную роль в изменении вкусов и стиля жизни населения, — «Декоративное искусство СССР». Дизайн и прикладное искусство приобрели тогда значение необычайное. Представим на минутку, что в коммуналку с цинковыми корытами на потрескавшихся грязно-сине-белых стенах кухни и ржавым чугунным бачком в туалете установили сверкающую итальянскую ванну с хромированным смесителем. Что, неужели не представляется? И потому даже выставки чешского стекла в Москве воспринимались в те годы как прогрессивные западные выставки. К примеру, выставку «Чехословацкое стекло», открывшуюся 1 августа 1959 года, до 10 ноября посетило 1,5 миллиона человек!

Февраль 1956 года ознаменован XX съездом КПСС и секретным докладом Хрущева «О культе личности и его последствиях», зачитанным на закрытом заседании 25 февраля. 2 марта в Тбилиси расстреляна демонстрация молодежи, выступавшей в защиту Сталина под лозунгами «Долой Хрущева!», «Даешь Маленкова» и т. п. Доклад еще не был разослан в парторганизации, следовательно, имело место разглашение партийной тайны<sup>142</sup>.

«Литературная Москва» — нашумевший в 1956 году альманах (под редакцией М. И. Алигер, А. А. Бека, В. А. Каверина, Э. Г.

Казакевича, К. Г. Паустовского, В. Ф. Тендрякова и др.). Вышло два сборника — в феврале и ноябре 1956 года. В особенности второй из них, состоящий из разных острых, полемических статей, помимо чисто литературного содержания вызвал бурю дискуссий: его называли «альманахом литературной оппозиции».

Сборник «Литературная Москва» № 1, февраль 1956-го, включал стихи Л. Мартынова, А. Твардовского, С. Маршака, Н. Заболоцкого, А. Ахматовой, Б. Слуцкого, Р. Рождественского, С. Липкина и др. Заметки К. Чуковского, Б. Пастернака, М. Пришвина. Прозу К. Федина, Э. Казакевича (роман «Дом на площади»), В. Гроссмана, В. Шкловского и др. Пьесу В. Розова «Вечно живые»...

26 марта 1956 года писатели (К. Чуковский, Вс. Иванов, В. Каверин и др.) обратились с письмом в Президиум ЦК КПСС в защиту доброго имени М. Зощенко. Разумеется, «в ответ — тишина».

«Искусство» № 3, 1956-й. Статья К. Ситник: «Высокие традиции. Заметки о выставке французского искусства» в ГМИИ. Среди цветных репродукций: О. Ренуар, Э. Дега, ч/б К. Моне, П. Пикассо, Э. Мане. «Кубистические опыты Пикассо почти не были показаны», — пишет автор. Значит, *что-то* все же было!

«Советская культура», 27 марта 1956 года. В заметке «Письмо в редакцию» Илья Эренбург ответил на критику его доклада «Путь века»<sup>143</sup> в «Советской культуре» от 24 января 1956 года и кратко изложил свою точку зрения. Он писал, что, хотя «каждый художник стремится быть понятым как можно большим количеством своих современников <...>, это не означает, что все произведения искусства должны быть абсолютно понятны всем читателям, зрителям или слушателям». «Лично я считаю Пикассо крупнейшим художником нашего века; это не мешает мне признать, что очень многие его работы доступны ограниченному кругу людей», — заметил Эренбург и закончил статью следующим фантастическим для того времени предупреждением: «Напрасно пытаться оправдать безжизненность, бездушность или фотографичность некоторых живописных произведений борьбой против формализма».

29 марта 1956 года в «Литературной газете» опубликовано письмо А. Салынского, где высказывается сожаление, что до сих пор не перевели в бронзу и не установили скульптуру Эрнста Неизвестного «Первые крылья». Неизвестный набирает известность.

**15 апреля** в недрах Художественного театра происходит рождение студии, ставшей в будущем олицетворением эпохи. Группа актеров, выпускников Школы-студии МХАТа, показывает самостоятельную работу — спектакль по пьесе В. Розова «Вечно живые» в постановке О. Ефремова. **31 июля 1956 года «Советская культура»** публикует статью «Коллектив энтузиастов» о первом спектакле этой «Студии молодых актеров». «У них не было ни производственного плана, ни худсовета, ни дирекции... Не было даже помещения. Но у них были молодость и огромное желание работать». Коллектив актеров, в котором было много артистов МХАТа, станет основой театра, с января 1958 года официально получившего название Театр-студия «Современник».

В «Новом мире» № 7, 1956 год, появляется статья А. Каменского «Размышления у полотен советских художников». Каменский рассказывает об искусстве 1920–1930-х годов, о Кончаловском и Машкове. Автор не может не сказать, что «формализм всегда был и остается враждебным нашей художественной культуре». Одновременно Каменский осудил псевдореалистическое направление, «парадную школу» академии, унылый фотореализм служителей культуры личности (И. Бродский, А. Герасимов, Налбандян, Ефанов, Тоидзе), иллюзиониста Лактионова... Пожаловался, что плохо представлен в наших музеях Сарьян. Каменский назвал основное условие, которое делает произведения художника ценными и современными: в них должно быть «свое отношение, своя точка зрения, свой взгляд на вещи». Об универсальности этого определения говорит его актуальность и сегодня.

«Нева» № 7, 1956 год, публикует статью Г. Козинцева о театральном творчестве А. Г. Тышлера. В ленинградском Доме работников искусств им. Станиславского состоялась выставка Тышлера, где была представлена шекспировская тема в его творчестве — рисунки и эскизы к спектаклям.

В октябре 1956 года радиостанция «Свободная Европа» (далее — РСЕ) в своем обзоре вспомогательной информации<sup>144</sup> под названием «Сильные заморозки в советской живописи» сообщала: «Оптимистам, надеявшимся на расширение движения либерализации в СССР также и в искусстве, недавно был нанесен сильный удар авторитетными московскими критиками». Огромная статья П.



Соколова-Скала в газете «Известия», а позже и в «Правде» нанесла удар по импрессионистам и их защитникам. Статья является очевидным индикатором глубокой озабоченности авторитетов советского художественного мира и властей выдающимся успехом недавней выставки французского искусства в Москве<sup>145</sup>.

В «Литературной газете» (согласно белградской газете *Vorba* от 13 октября 1956 года) директор МХАТа А. Солодовников обрушился на никем не виденное в России космополитичное абстрактное искусство сербских художников: «полный отход от жизни, бледные плоды больных фантазий, отсутствие содержания и распад формы. И все это несут нам „западные ветры“».

«Впрочем, несмотря на подобные единообразные публикации, в СССР имеется широкая общественная поддержка современного искусства, — считает РСЕ, — что было продемонстрировано выставкой шести советских последователей импрессионизма в мае 1956 г.<sup>146</sup>».

В ноябре 1956 года выходит сборник «Литературная Москва» № 2. В него вошли: статья Ильи Эренбурга «Поэзия Марины Цветаевой» (предполагалась в качестве предисловия к однотомнику стихов Цветаевой, подготовленному к печати «Гослитиздатом») и несколько ее неизданных «Юношеских стихов». Записки Ю. Олеши «Из литературных дневников». Статья Марка Щеглова «Реализм современной драмы» (о пьесах «Годы странствий» А. Арбузова, «В добрый час!» В. Розова, «Персональное дело» А. Штейна и «Сердце не прощает» А. Софронова. Основной пафос статьи — в переходе от скучной продукции времен бесконфликтности к темам острым и жизненным. «Необходимо, чтобы наше особое время стремилось выразиться в новаторских формах искусства»). Статья Лидии Чуковской «Рабочий разговор» (о редактировании художественной прозы). «Заметки писателя» А. Крона о реформе театрального дела. «Административный стиль руководства искусством не способствовал развитию индивидуального стиля художника. Упор делался не на стиль, а на метод. Впрочем, и в архитектуре, и в изобразительном искусстве после войны выработался своеобразный стиль — грубо-нарядный, официально-помпезный». «Мое достояние — это форма, составляющая мою духовную индивидуальность». «Стиль — это человек».

В разделе прозы: роман В. Каверина «Поиски и надежды», рассказы Ю. Нагибина, А. Яшина. «Рычаги» Яшина — рассказ о партсобрании в колхозной деревне, понимании правды на разных уровнях, навсегда введшемся страхе, неискренности и формализме некоторых коммунистов. По сюжету действие происходит перед XX съездом. Логический вопрос: как удалось отстоять рассказ? ...Драма Н. Погодина «Сонет Петрарки». Стихи С. Кирсанова, С. Маршака, Н. Заболоцкого, Н. Тихонова, К. Ваншенкина и др.

Интересно, что в 1950-е годы западные корреспонденты с шизоидной дотошностью освещали в своих газетах каждый чих в лоне советской культуры. Многие материалы выглядят как буквальные переводы советских газет для западных читателей, хотя написаны людьми *оттуда*. Так, некий Уильям Джорден в статье «Советские художники клянутся отражать коммунистические идеалы в своем творчестве», опубликованной не где-нибудь, а в **The New York Times**<sup>147</sup>, на полном серьезе описывает торжественное завершение работы Первого съезда советских художников в начале марта 1957 года и доклад секретаря ЦК КПСС тов. Шепилова на съезде. «Советские художники пообещали вести борьбу с формализмом и натурализмом, с извращенными проявлениями буржуазной идеологии». Эта заметка в американской газете проникнута большим коммунистическим пафосом, чем любая передовица в «Правде», и в ней нет ни капли иронии или критики происходящего.

В это же время в советских газетах и журналах, особенно к концу года, то есть после VI Фестиваля молодежи, на котором прошли выставки живописи художников из разных стран, усиливается ироническое освещение западного абстракционизма, называемого не иначе как «обезьяньим искусством». Газеты пестрят карикатурами на абстракционистов и сообщениями о картинах, нарисованных обезьянами, слонами, ослами и пр. Подобная информация радует и партийное руководство, и широкую публику, хотя в тематических журналах (и это очень важно) появляются материалы совсем другого уровня.

Издаваемый правительством США первый номер журнала «Америка» на мелованной бумаге большого формата и с плотной обложкой вышел в **1956** году. Богато иллюстрированный ч/б и цветными фотографиями, журнал стоимостью пять рублей красиво

освещал жизнь сытых и довольных людей в красивой стране. В 1956 году вышли три номера. В 1957-м — все 12. Даже при небольшом тираже 50 тысяч «Америка» до распада СССР играла существенную роль в просветительстве (это — плюс) и пропаганде иного, американского образа жизни (это надо признать). По свидетельству ВГБИЛ, несмотря на официальную продажу журнала в киосках, вплоть до 1992 года подшивки «Америки» лежали в спецхране.

Наука, экономика, культурный обмен между США и СССР, звезды искусства и спорта, новинки техники и автомобили, дом и семья, рассказы американских писателей, симфонические оркестры и новинки моды, статьи о джазе, фотографии, архитектуре, поэзии, дизайне, балете — «Америка» охватывала все! Главная ее характеристика — всесторонность. В то же время это был на редкость реалистичный и практичный журнал, где можно было найти кулинарные рецепты и модные выкройки, узнать последние хиты из мира образования, медицины и обустройства домов. Конечно, с самого начала освещается и искусство: трехполосная статья в 1-м номере посвящена новейшей архитектуре в Сан-Франциско. Большой материал о пионере фотографии Стиглице — в 3-м номере. В 15-м номере — заметка Бена Хеллера о «новом абстракционизме»: воспроизведены работы М. Луиса, К. Ноlanda, А. Хелда, Дж. Ортмана. В номере 21 1958 года — большая статья о творчестве Л. Мис ван дер Роэ. Однако по журналам первых пяти лет можно уверенно утверждать, что абстракция вовсе не навязывается, обсуждаются как современные художники разных направлений, так и коллекции классики американских музеев. Только с 1960 года можно встретить подробные статьи о современной скульптуре в МоМА или живописи в частных коллекциях.

**«Советская культура» 8 января 1957 года.** Б. Иогансон избран и.о. президента АХ СССР. А. Герасимов попросил об отставке в связи с состоянием здоровья.

Согласно газете **«Московский художник»**, в **апреле–июле 1957 года** закупочная комиссия МОХФ приобрела среди прочих, работы следующих художников: с выставки акварели — П. П. Кончаловского, А. А. Лабаса, А. Г. Тышлера, Р. Р. Фалька; с выставки художников книги — В. Фаворского, А. Гончарова... Не так уж их обижали.

«Искусство» № 5, 1957 год. «Пути творчества. Заметки о 3-й выставке молодых художников» (автор — О. Сопоцинский), с. 34–41: «Бесплодное подражание у Ю. Васильева. Это относится и к О. Целкову, решение натюрмортов которого навеяно не жизнью, а полузабытыми произведениями художников-постимпрессионистов». Автор хвалит Б. Биргера, Л. Берлина. Об Э. Неизвестном пишет: «Есть удачная работа „Мулатка“, ...но далеко еще не ясна физиономия художника, его творческий облик».

В прессе широко освещаются Международная художественная выставка и работа Международной изостудии в ЦПКиО им. Горького на VI Фестивале молодежи и студентов, где вместе работали наши и иностранные художники. По свидетельству Ю. Герчука<sup>148</sup>, Анатолий Зверев получил в этой студии золотую медаль за свою работу с разбрызгиванием краски<sup>149</sup> на конкурсе, где председателем жюри был Давид Сикейрос. Искусствовед Игорь Голомшток работал на выставке в ЦПКиО экскурсоводом. Общие материалы об этих событиях можно найти в «Московском художнике» № 3 от 15 июля 1957 года (Е. Александрова. «Международная изостудия на VI Фестивале»), № 4 от 15 августа 1957 года (С. Донская. «В международной студии художников») и № 5 от 30 августа 1957 года («Большое видится на расстоянии»). Там же: «Размышления на фестивальной выставке» А. Каменского), а в «Вечерней Москве» от 5 августа 1957 года опубликована статья П. Соколова-Скаля «Юность искусства».

Разумеется, публикуемые отзывы отражают противоречия между необходимостью похвалить и поругать одновременно и неизбежную растерянность критиков. Так, В. Дементьев в статье «Поиски, надежды, недоумения» в «Комсомольской правде» от 21 августа 1957 года пишет: «Велик интерес к выставке среди москвичей. Ее ежедневно посещают около 40 тысяч человек... Беспредметники представлены на выставке довольно широко». Далее воспроизведены работы абстракционистов, тут же подвергаемые нещадной критике.

В. Зименко в статье «Абстракционизм бесплоден»<sup>150</sup> отмечает: «Среди экспонатов Международной художественной выставки <...> очень много горьких цветов формалистического искусства. В духе чистого беспредметничества выполнено подавляющее большинство работ исландских художников. Отвлеченные геометрические композиции дали многие шведские, финляндские художники,

живописцы из ФРГ. У французов чистые абстракции реже. <...> Художник Е. Штенеберг из ФРГ предложил вниманию зрителей картину „Вокруг белого круга“, состоящую из сочетания разнообразных геометрических фигур, раскрашенных в разные цвета. <...> В наши дни абстракционизм еще имеет сторонников среди некоторой части интеллигенции, но и здесь он заметно теряет свои позиции. Народ не принимает абстракционизм потому, что отчетливо сознает его бесцельность, никчемность и ошибочность».

Вот **официальный список лауреатов** международной художественной выставки на фестивале 1957 года (только советские участники): **1-я степень (золотые медали)** — Фивейский Федор. **2-я степень (серебро)** — Неизвестный Эрнст, Цибадзе Борис, Никонов Павел, Ткачев Алексей, Домашников Борис, Смолин Петр, Приеде Маргарита, Яценко Владимир, Маркелова Ираида. **3-я степень (бронза):** Григорьев И., Ханджян Григор, Полищук Леонид. **Почетными дипломами** награждены: Бройдо Илья и Гуцин Виктор, Васильев Юрий, Рабин Оскар, Соколов Кирилл, Храпак Георгий, Стошкус Альгимантас, Даугавиете Луция («Советская культура», **15 августа 1957 года**). Как видно, здесь немало наших героев, но А. Зверева среди них нет.

Как вспоминали очевидцы и участники события, фестиваль стал глотком свободы для СССР благодаря не только своим разнообразным мероприятиям, но и общей атмосфере радости, молодости и открытости, создавшейся в июле–августе 1957 года в Москве. Все стали друзьями, и все тогда поверили, что больше в жизни не будет плохого. Наверное, это самое яркое событие «оттепели». Оно окажет потрясающее воздействие на сознание молодежи (и не только), сделав всем прививку свободы на долгие годы вперед.

**30 июля 1957 года** в кинотеатре «Ударник» открылся международный кинофестиваль<sup>151</sup>, на котором было представлено свыше 125 фильмов из 30 стран. Председателем жюри стал чехословацкий киновед Антонин Броусил. 11 августа на церемонии торжественного закрытия (в том же кинотеатре «Ударник», в котором впоследствии стали проводить и московские международные кинофестивали — впервые он был проведен там в 1935 году) были объявлены победители.

Золотых медалей были удостоены следующие фильмы о молодежи, созданные известными кинорежиссерами: «Мрак среди дня» (реж. Тадаси Имаи, Япония), «Крыша» (реж. Витторио де Сика, Италия-Франция), «Карусель» (реж. Золтан Фабри, Венгрия), «Высота» (реж. Александр Зархи, СССР).

Фильмы, созданные молодыми кинематографистами и получившие золотые медали<sup>152</sup>: «Наш двор» (реж. Резо Чхеидзе, СССР), «Канал» (реж. Анджей Вайда, Польша), «Пропавшие» (реж. Милош Маковец, Чехословакия), в советском прокате шел под названием «Трое на хуторе», «Смерть, подкрадываясь тайком» (реж. Марсель Камю, Франция).

Фактически **1957 год** — это начало массового Центрального телевидения: по стране вводятся множество телецентров, и впервые показаны репортажи с фестиваля, шедшего 15 дней. На него приехали 34 тысячи делегатов из 131 страны. Английское слово *change* стало на фестивале популярным. Тогда же возникает и «фарцовка» — искаженное *for sale*. Советские люди впервые увидели тогда рок-н-ролл, танец живота, пантомиму... Джаз уже пользовался популярностью, но в узких кругах (чего уж тут выдумывать!). Алексей Козлов стал играть джаз с американскими джазменами, но вскоре обиделся на них, когда понял, что те не ждали и не верили, что русские так много знают и умеют. Оркестр Ю. Саульского, где играл Г. Гаранян, получил на фестивале серебряную медаль.

В газете «**Московский художник**» № 4 от **15 августа 1957 года** А. Членов публикует статью «О борьбе за реализм (заметки о современной итальянской графике)». На выставке в ГМИИ представлены 36 художников сегодняшней Италии, однако, сакраментально замечает критик, «...нового для советского зрителя нет ничего. Мы уже пережили нечто подобное 30–50 лет назад».

Из документов эпохи: **30.08.1957. Записка отдела культуры ЦК КПСС** о публикации отрывков из романа «Доктор Живаго» в польском журнале *Opinie* — в ЦК КПСС:

«По сообщению краковского еженедельника „Жиче литератце“ (от 18 августа 1957 года), в Польше стал издаваться ежеквартальный журнал „Опинье“ („Мнения“), посвященный вопросам советской культуры. Вышла первая книжка журнала. Судя по характеру отбора

произведений, опубликованных в первой книжке, ежеквартальнику „Опинье“ придается враждебная нам направленность.

Под предлогом „добросовестности информации“ редакция ежеквартальника взяла курс на публикацию книг, в которых содержатся «вопросы болезненных исторических ревизий», курс на восхваление произведений идейно порочных и чуждых нам, подвергающихся у нас резкой критике.

В числе опубликованных в журнале „Опинье“ произведений советских авторов — рассказ Яшина „Рычаги“, а также отрывки из неопубликованного антисоветского<sup>153</sup> романа Б. Пастернака „Доктор Живаго“»<sup>154</sup>.

**«Московский художник» № 7, 15 октября 1957 года.** Неожиданная для того времени статья «Памятники искусства — наше национальное достояние» взывает: «Берегите фрески Дионисия. Нужно дорожить сокровищами страны!» Автор пишет о необходимости хранить и реставрировать древние иконы и фрески... Конечно, тираж газеты был небольшой, и круг читателей ограничен. Но начало переоценке отношения к иконам — на фоне внедрения научного атеизма в массы — положено.

Фактически рубеж 1957–1958 годов — это время перелома в отношении к древнерусскому наследию в обществе. Не стоит говорить здесь о том, что специалисты всегда чтити наше художественное и архитектурное достояние: их было мало, и даже в 1970-е годы иконы штабелями будут лежать в разрушающихся храмах... Однако с 1958 года начинается явное движение в защиту этого наследия, которое в 1960-е годы перерастет в модное у интеллигенции увлечение атрибутами старого русского быта и коллекционирование икон.

К примеру, в МОСХе 24 января 1958 года проходит вечер, посвященный фрескам Дионисия в Ферапонтове монастыре. Публикуются книги: Д. Лихачев. «Человек в литературе Древней Руси». М.–Л., 1958; М. Алпатов. «Андрей Рублев». М., 1959; позже В. Лазарев. «Андрей Рублев и его школа». М.: Искусство, 1966.

Конечно, когда **26 апреля 1958 года «Литература и жизнь»** печатает статью «Поэзия живописи» о научно-популярном фильме «Художник Андрей Рублев», подпись Е. О. недвусмысленно говорит нам о живучих опасениях автора получить нагоняй за эту публикацию. Но примерно с 1960 года статьи по иконописи начинают набирать

обороты и к середине 1960-х становятся регулярными: О. Круглова. «Северодвинские находки. О результатах работы экспедиции по определению мест распространения белофонной северодвинской росписи» // ДИ СССР. 1960. № 3; Н. Демина. «Фрески Андрея Рублева во Владимире» // Декоративное искусство. 1960. № 8; Н. Воронин. «Андрей Рублев и его время (к 600-летию со дня рождения художника)» // История СССР. 1960. № 4; «Известия» от 14 сентября 1960 года публикуют статью М. Алпатова к 600-летию со дня рождения А. Рублева. 16 сентября открылась выставка в ГТГ, посвященная этому юбилею. Выпущен альбом «Андрей Рублев» («Советский художник»). 50 ил.; В. Галейзовский. Искусство Древней Руси // Молодая гвардия. 1962. № 8; А. Ягодковская. «Древнерусская живопись» // Художник. 1963. № 3; В. Кузьмин. «Северные письма» — по материалам выставки икон в ГТГ в 1965 г. // Творчество. 1965. № 4; Л. Корженевская. «Северные письма» // ДИ СССР. 1965. № 8; В. Плугин. «Рублев во Владимире» // Знание — сила. 1966. № 11; В. Солоухин. «Черные доски» // Москва. 1969. № 1, и т. д.

**«Искусство» № 9, 1958 год**, с. 32–44. О. Ройтенберг публикует статью «Молодые художники Москвы» — о 4-й молодежной выставке. «В. Линицкий, художник определенно лирического склада, обнаружил мастерское владение техникой линогравюры и акватинты». Ройтенберг хвалит Н. Андронova, Б. Биргера, Г. Коржева, В. Вайсберга<sup>155</sup>, рисунок Д. Плавинского «Неточка Незванова», Д. Жилинского, Л. Берлина и многих других. Там же: статьи Р. Гутгузо «Против диктатуры абстрактного искусства» и С. Можнягун «Эстетика абстракционизма порочна» с ч/б репродукциями работ Марка Тоби, Умберто Матрострорнни и Эдвардо Челидо (скульптура), А. Фужерона и др. Разумеется, авторы говорят о конце абстракционизма.

Там же — **«Репортаж о выставке Биеннале в Венеции» Жюля Перахима**. «Получилось, что из приглашенных художников до 80 % — абстракционисты», — констатирует автор.

**«Литературная газета» от 25 октября 1958 года** помещает разворот, посвященный критике «Доктора Живаго» и Пастернака. Письмо членов редколлегии «Нового мира» Борису Пастернаку. Далее в нескольких номерах следуют постановления различных советских органов и поношения автора<sup>156</sup> ...



**«Курьер ЮНЕСКО», № 11, 1958 год.** (Этот бесценный журнал — превосходная энциклопедия жизни, культуры и искусства в мире — издавался с 1947 года, но явно немногие знали тогда о нем.) Статья Р. Ж. Лоренсы «Язык абстрактного искусства» разбирает работы художников в новом доме ЮНЕСКО в Париже — Карла Аппеля, Хоана Миро, керамиста Х. Л. Артигаса, Пабло Пикассо, Афро (Басальделла) и причины появления абстрактного искусства в XX веке. Натуралистические и антинатуралистические течения отражают различия в духовном мире людей, характерные для спокойных (первые) и неустойчивых (вторые) эпох. Лоренса цитирует высказывание Делакруа о сюжете пропущенной им встречи в английском посольстве герцога Веллингтона с князем Меттернихом: «...Для истинного художника это было всего лишь синее пятно рядом с красным пятном...», тем самым желая дать понять читателю, что уже в XIX веке художники задумывались о значении чистых цветовых сочетаний в картине. Также в номере представлены работы Роберто Матта, Жана Базэна, Жана Арпа, Александра Кальдера [Колдера], Руфино Тамайо.

**«Московский комсомолец» от 3 декабря 1958 года** публикует симптоматичную статью композитора и директора Всесоюзного гастрольно-концертного объединения М. Кадомцева «Не всякий джаз плох!»: «Необходимо перестать относиться к джазу как к странной прихоти молодежи, причуде моды... Пора понять, что это искусство... а всякое искусство имеет одинаковые права на развитие».

**«Труд», 11 января 1959 года.** П. Соколов-Скаля публикует статью «Искусство социалистического мира» с критикой польских художников-абстракционистов: «Советские зрители долго всматриваются в полотна польских мастеров, пытаются разобраться в их содержании, и отходят, разочарованные»...

Как выяснилось, **1959 год** был перенасыщен полемикой по поводу абстрактного и прочего нереалистического искусства (задолго до разгрома выставки в Манеже!), в чем читатель сможет легко убедиться далее. В каком-то смысле мы можем рассматривать этот год как переломный и рекордный по своей открытости, когда обсуждение модернизма и распада буржуазной культуры зашкалило за все пределы разумного. Публикуются потрясающие, удивительные по глубине обзоры и материалы! Вспомним, что на советских выставках в 1958—

1959 годах можно было увидеть крайне мало современной живописи местного разлива (работающих левых художников еще можно перечесать по пальцам. К тому же они часто не знают друг друга!), поэтому спровоцировала сход этой полемической лавины именно экспозиция польских абстракционистов на выставке в Манеже, хотя накапливалось напряжение постепенно, начиная с фестиваля 1957 года.

О большой группе художников-абстракционистов в СССР пишет газета **The Observer** от **25 февраля 1959 года**. Можно с уверенностью сказать, что речь там идет о группе Белютина, самой многочисленной в те годы. Как сообщалось в заметке, власти знают об их работах, но не трогают их. Им только запрещается экспонировать работы на выставках.

**«Советская культура», 9 мая 1959 года.** «Эстетика? Нет, политика!» — статья Вл. Жукова о пропаганде абстрактной живописи в США.

Там же — «У полотен молодых» (подборка безымянных заметок с иллюстрациями работ с 5-й Выставки молодых художников): «...Художник О. Целков, как это было видно по его натюрмортам, показанным на предыдущих выставках, принял на себя незавидную роль воскресителя и пропагандиста поросшей мхом эстетики кубизма. На нынешней выставке Целков выступает как театральный декоратор (с эскизом оформления спектакля „Пятая колонна“ Э. Хемингуэя). ...Оригинален ли Целков? Увы, он повторяет зады западноевропейского формалистического театра... А вот одаренный график Я. Манухин выставляет „Зеленых лягушек в черной воде“ и рафинированный портрет своего знакомого — стилизованная прическа, сигарета в изломанной руке, на пальце перстень... Куда зовет, чему учит молодого человека этот законодатель мод?»...

**«Советская культура», 12 мая 1959 года.** «Против формализма» Л. Столович (Тарту). Формализм неожиданно преподносится как «одно из самых видных течений современного буржуазного искусства, достигающего своей вершины в так называемом абстрактном и беспредметном искусстве». «В произведениях сюрреализма органически сплетаются крайний формализм и натурализм, как „у небезызвестного С. Дали“». По мнению нью-йоркского коллекционера и галериста Сиднея Джениса<sup>157</sup>, «абстрактное и сюрреалистическое

искусство — эстетические двойники современной науки (!)». Разумеется, для цензоров все это смешивается с критикой махизма и прочих вывертов идеалистической философии.

**«Московская правда», 13 мая 1959 года.** «Искания и ошибки» — заметки с выставки молодых художников П. Соколова-Скаля. Разбираются работы Л. Берлина, П. Никонова, Н. Андропова, Г. Коржева, Я. Манухина, Б. Биргера, Э. Неизвестного, «коллектива» Сидура, Лемпорта и Силиса и многих других. Общий тон статьи, как ни странно, доброжелательный, подбадривающий.

**«Советская культура», 19 мая 1959 года.** Статья Дайсона Картера, канадского писателя, «Кому служит абстракционизм»: «Канадское искусство сегодня парализовано тем же самым недугом, что и во всех западных странах» (о кризисе канадского искусства).

**«Московский комсомолец», 27 мая 1959 года.** А. Членов: «Размышления о молодежной выставке». Возросло количество работ с дешевым оригинальничанием, пишет автор. Ходить в непризнанных гениях куда проще, чем вынашивать и писать серьезную работу.

**«Советская культура», 4 июня 1959 года.** Статья И. Куликовой «Бессмыслица, возведенная в куб. Заметки об „эстетике“ кубизма». О творчестве Жака Липшица и теории Гийома Аполлинера об освоении искусством «новой реальности». «Реакционная философия Шопенгауэра»... Кубисты лишают искусство всякого содержания и смысла... Глез и Метценже... «Бесплодное направление в живописи»...

**«Комсомольская правда», 4 июня 1959 года.** Критическая статья Е. Кибрика «Оскорбленная красота» — о смысле, причинах появления и формах абстрактного искусства. Автор ссылается на статью Р. Ж. Лоренсы «Язык абстрактного искусства», опубликованную в журнале «Курьер ЮНЕСКО», № 11 за 1958 год, на Кандинского и Малевича (!). «Читатели спрашивают, в чем сущность абстрактного искусства, и это естественно, так как за последние годы абстрактное искусство много раз демонстрировалось на выставках зарубежного искусства, проходивших в Москве, Ленинграде и др. городах СССР».

**«Учительская газета», 4 июня 1959 года.** М. Кузьмина. «Искусство обмана» (снова об абстрактном направлении в изобразительном искусстве — без комментариев).

**«Комсомольская правда», 13 июня 1959 года.** Большая статья музыковеда В. М. Городинского «Разговор о джазе». Об истории джаза,

симфоническом джазе, Гершвине, В. Хэнди, блюзах; автор выступает против огульного отрицания джазовой музыки.

**«Советская культура», 16 июня 1959 года.** О. Широков: «Современно ли „современное“ искусство». О 15-м Майском салоне (весенней выставке живописи и скульптуры) в залах Парижского музея современного искусства — салон подвергся резкой критике со стороны парижских газет самых разных направлений. «Реалисты не были приглашены». «Экспозиция страдает банальностью современного международного искусства» («Ар»).

**«Советская культура», 7 июля 1959 года.** А. Сидоров: «Уколыбели абстракционизма» (о лженоваторстве абстрактного искусства). Пишет о Кандинском, футуризме (Боччони, Карра), «Синем всаднике» под руководством Кандинского и Франца Марка. О «модном нынче французском абстракционисте Фотрие». О Крамском, рассказавшем о своем товарище, который «открыл» ташизм, пачкая холст углем и карандашом. А „Белые скачки“ Кандинского уже в конце 1918 года получили гневную отповедь на страницах „Правды“».

**«Комсомольская правда», 12 июля 1959 года.** Г. Нисский. «А где же молодость?». Заметки с 5-й Выставки молодых художников Москвы. «Мало жизни, тематическая картина почти исчезла». Хвалит П. Оссовского, Э. Неизвестного, В. Стожарова, Г. Коржева, Б. Биргера. Поругивает «талантливых братьев Никоновых», Л. Полищука, Андронova и др.

**«Советская культура», 16 июля 1959 года.** Статья Б. Иогансона «В защиту реалистической живописи». (Об истоках творческих заблуждений некоторой части молодежи и в связи с 5-й выставкой молодых художников, прошедшей в ЦПКиО): «...полотна, написанные в распространившейся манере полуплоскостной, бессодержательной живописи». Полотно М. Никонова — анилиновая раскраска вместо живописи. Вейсберг пытается в своих полотнах возродить Синьяка. В театральных эскизах к «Пятой колонне» Хемингуэя О. Целков перещеголял самые левые формалистические выверты сценического оформления 1920-х годов. «В „кулуарном фольклоре“ ведутся всякого рода нездоровые разговоры; „нашептыватели“ стараются опорочить основу социалистического реализма — реалистическую форму...» Преклонение перед буржуазным Западом... Об ошибках журнала

«Творчество», подталкивающего художников к поиску отвлеченных формально-стилевых решений.

**«Советская культура», 18 июля 1959 года** публикует статью Бориса Вишпера «О сюрреализме»: с изложением истории сюрреализма (Бретон, Бергсон, Фрейд, Лотреамон, Дж. Сантаяна) и маленькими репродукциями С. Дали «Постоянство памяти», Алексиса Кенена «Воскресение плоти». В статье — одновременное поношение и подробный анализ течения. Дается ссылка на «Историю сюрреализма» Мориса Надо. Неизбежная концовка — о реакционной буржуазной культуре.

**«Советская культура», 21 июля 1959 года.** В статье «Есть ли чистота в „чистом искусстве“?» Я. Керемецкий мечет громы и молнии по поводу книги Э. Ричи «Абстрактная живопись и скульптура в Америке», изданной в США. «В этой книге мы находим отражение духовной нищеты и маразма буржуазной культуры».

**«Советская культура», 23 июля 1959 года.** «Ложь и правда Сальвадора Дали» С. Можнягун. О реакционной сущности творчества французского художника. «Сальвадор Дали — художник, бесспорно, одаренный». Следуют подробные описания его картин. Упомянуто открытие выставки в Нью-Йорке одного из «зачинателей модернизма Марселя Дюшампа».

**«Комсомольская правда», 9 августа 1959 года.** Статья Е. Евтушенко «Костюм без хозяина» — об **американской выставке** в Москве. «Журнал „Америка“, чья прямая обязанность знакомить нас с духовной жизнью американцев, — пишет Евтушенко, — делается поверхностно, этак модерн-мещански, и напоминает слегка беллетризованный преysкурант... У меня такое впечатление, что выставку делали сотрудники журнала „Америка“». «Я верю в декоративное значение абстрактной живописи. ...И наоборот, я верю в параллельное развитие и нефотографической, а эмоционально реалистической живописи, и живописи абстрактной, но только такой, после которой оставалось бы ощущение праздника красок». «Произведения абстрактные оставили удручающее впечатление. Ни пластики, ни гармонии... Уходишь из зала изобразительного искусства в унылом настроении». Отмечает сильное впечатление от фотоэкспозиции «Род человеческий». Я бы назвал ее фотопозмой... В целом, отмечает Евтушенко, «уходишь с выставки, увидев очень

многое и не увидев почти ничего, что раскрывало бы душу Америки. Так какая же она на самом деле, Америка?».

**«Советская культура», 11 августа 1959 года.** Академик В. Кеменов. «Современное искусство США на выставке в Сокольниках». Статья занимает всю четвертую полосу — огромный обзор! Репродукции де Кунинга, Х. Фербера, Дж. Левина. «Реалистическое направление зажато и ослаблено. Бесплодие абстракционизма. Миф о многообразии и свободе индивидуальности». Масса цитат из каталога Ллойда Гудрича. Упомянуты большие холсты Р. Мазервелла, У. Базиотеса, А. Горки, М. Тоби, Ф. Гастона, Д. Поллака, У. Куннинга (так в тексте. — Г. К.), К. Марка-Релли, М. Ротко, С. Дэвиса, Ф. Гларнера, «ошарашивающие зрителя своей бессмыслицей, развязной сумятицей крикливых и грязных красок». Рассматриваются работы А. Танги, Дж. О'Кифф, М. Эрнста, П. Блума, К. Зелигмана, А. Олбрайта, скульптуры А. Колдера, А. Лассоу, Т. Рошака, С. Липтона; книга Этьена Жилсона «Живопись и реальность» и многое другое. Сокращенный вариант статьи Кеменова был переведен на англ. язык и опубликован<sup>158</sup>.

**«Комсомольская правда», 27 и 28 августа 1959 года.** «О бескрылых экспериментах и гражданском долге художника». Статья А. Елкина и Т. Прозоровой. О новаторах, не желающих следовать реализму Сурикова и передвижников... «Некоторые из восхищенных поклонников „новаторства“, под которым чаще всего понимается абстракционизм и сюрреализм, не ведают, что уподобляются людям, изобретающим сегодня конку конца прошлого века». «[Эрик] Булатов, изображая гончарную мастерскую, механически наложил приемы старой иконописи на современную тему (“Узбекские гончары“). Получилась фальшивая, надуманная картина». «Каменная земля формализма гибельна для искусства». Михаил Кузнецов<sup>159</sup> создает бессмысленно-уродливые абстракции... О «Бубновом валете» и «Мире искусства» как антинародной и декадентской группах... Для чего же воскрешать сегодня то, что давно кануло в Лету? О неправильной позиции «Московского художника» и критика А. Гастева. По сути, эти критики хвалят те работы, которыми Соколов-Скала остался недоволен. «Советскому народу чужды художники, рассматривающие искусство как поле для бесплодных экспериментов».

**«Искусство» № 4, 1959 год.** Публикация 1-й части статьи Сиднея Финкелстайна «Проблема формы в искусстве». Основанная на критике

искусства модернизма, статья рассказывает о творчестве западных художников, поэтов, композиторов (см. продолжение в «Искусстве» № 11). Там же — большая статья М. Алпатова о творчестве А. Марке.

**«Искусство» № 5, 1959 год.** В статье Л. Кузнецовой о современном польском искусстве с двумя свободными от принципов соцреализма иллюстрациями (остальные просто ужасны!) сообщается: «Возрождение абстракционизма в польском искусстве в настоящее время связано с деятельностью части художников старшего поколения, чье творчество сформировалось еще в довоенный период... К абстрактному направлению примыкает главным образом молодежь, не имеющая хорошей профессиональной подготовки, неопытная и жадная до всяких новшеств».

**«Искусство» № 6, 1959 год, с. 20–27.** Статья А. Губера «Абстракционизм — враг правды и красоты. Размышления на 29-й Биеннале» с естественной критикой биеннале и ч/б репродукциями работ художников Э. Бакки, В. Кандинского, Л. Бурри, Л. Фонтана, М. Мафай, М. Ротко, К. Капелли.

**«Искусство» № 7, 1959 год.** Вновь критика творчества польских абстракционистов — «За реализм, против абстракционизма» (автор А. Обретенев) — без иллюстраций.

**«Искусство» № 8, 1959 год.** Статья И. Голомштока — позитивный отзыв о реалистическом искусстве художников Исландии. Статья В. Зименко о скульптуре Ч. Уилера: «Встреча с прекрасным» — воспроизведено множество скульптур обнаженных женских и мужских фигур, что тоже было необычно.

**«Искусство» № 9, 1959 год.** С. Раппопорт. «Абстрактные формы в ДПИ и абстракционизм». Критика статьи Н. Жукова «Искусство и современность» в «Литературной газете» от 17 января 1959 года. Анализируется «применение абстрактных форм в реалистическом искусстве». С какими целями и задачами это делается? «Абстрактные формы появились за много веков до того, как возник абстракционизм». Илл. Марка Тоби, Теодора Стэма и др.

**«Литературная газета», 25 августа 1959 года:** «Воинствующий невежда» (автор В. Елисеева, но пишет статью мужчина («видел», «спрашивал я себя» и т. д.)). Рассказ о встрече и дискуссии с неким защитником абстракции, утверждавшим: «Мы отстали от Запада. Искусство покончило с примитивным материализмом и мещанским

реализмом. Передовые художники Запада давно отказались от рабского подражания внешней действительности и ушли в мир настроений. Мы топчемся на месте. Открой мы эту выставку в каком-нибудь западноевропейском городе, ни один человек не посетил бы ее... Искусство переживает новую фазу, распад формы... Мне не нужны краны и фабричные трубы, пейзажи и портреты...» Дальше некие студенты объявили себя сюрреалистами. Им вlepили по выговору, а предложение художника, в этом училище преподающего, устроить дискуссию о псевдоноваторских путях в искусстве отвергли. Газета поднимает вопрос о пользе споров и дискуссий: «Ныне же воспитатели озабочены только тем, как бы скрыть от глаз подопечных существование импрессионистов и кубистов». О пользе и необходимости введения уроков эстетики в школе: «Всех радует обмен культурными ценностями. Но надо не скрывать существование импрессионистов и кубистов, а научить молодежь разбираться, что хорошо и что плохо в живописи и музыке. Проблема эстетического воспитания — это и проблема политическая».

**«Литературная газета», 8 октября 1959 года.** Статья Ю. Нагибина «Об одной несостоявшейся дискуссии»: «Журнал „Творчество“ поднял на своих страницах вопрос о стиле современного реалистического искусства. Началось со статьи Н. Дмитриевой. Газета „Сов. культура“ в лице Д. Осипова возразила против основных положений статьи Дмитриевой. Искусствовед Г. Недошивин на страницах „Творчества“ ответил Осипову. Завязалась дискуссия. Но тут в той же „Советской культуре“ появилась статья Б. Иогансона „В защиту реалистической живописи“, где президент Академии художеств весом своего имени и авторитета прихлопнул не успевший расцвести цветок»... «Я не могу понять, почему существует одна-единственная область нашего искусства — живопись, в которой даже постановка вопроса о современном стиле признается крамольной и сразу же вызывает обвинения „в забвении наших великих национальных традиций реалистической живописи и достижений советского искусства за 40 с лишним лет“». «Если бы, осуждая заблуждения отдельных живописцев, Иогансон не отрицал бы вообще права на поиск, стремление к лаконизму и экспрессии».

**«Литературная газета», 17 октября 1959 года.** Статья И. Эренбурга «Обсуждение или осуждение» — в ответ на статью Е.



Серебровской, заявившей, что Эренбург должен нести моральную ответственность за характерные черты последней выставки молодых художников. Ему припоминают конфликт между Пуховым и Сабуровым в «Оттепели». О халтурщиках и ищущих свой язык художниках. Роман был о том, что легче быть Пуховым. О выставках А. Осмеркина (1959), Р. Фалька (1957), М. Сарьяна (1956) — хорошо, что можно это увидеть, говорит Эренбург. Молодые художники должны видеть работы различных советских живописцев, чтобы расти и развиваться. О пользе дискуссий и споров.

**«Творчество» 1959 года.** Непрерывные споры об эволюции формы и стиля в каждом номере.

**№ 7** «Идя навстречу пожеланиям читателей»... «Что такое сюрреализм?» В. Прокофьев. Репродукции Танги, Магритта, Дали (о нем очень много). Подробный рассказ о «Манифесте сюрреализма» А. Бретона, коротко о Бергсоне, Фрейде, Дельво. По сути, изложена краткая история искусства XX века, с упоминанием фовизма, кубизма, экспрессионизма, дадаизма и абстракционизма; ташизм — перепевы тех основных принципов, которые были разработаны еще 50 лет назад).

**№ 8** «Художественная жизнь Англии» — бесконечные рассуждения о Генри Муре «с его бесчеловечным искусством». Рассматривается выставка группы английских художников «Глядя на людей» в 1957 году в СССР.

**№ 9** И. Голомшток. «“Открытие“ ташизма». О Поллоке и его методе (одна репродукция Дж. Поллока). Противопоставление методу Кандинского (!) — достижению «истинной духовной реальности». О Г. Гартунге как об «одном из основоположников ташизма». В качестве положительного примера: «Картина К. Дэвидссона „Образ“, показанная на недавней выставке исландской живописи в Москве, напоминает ночные огни современного города» (с ч/б репродукцией). Идеальный тупик буржуазного изобразительного искусства».

**«Вопросы философии» № 5, 1959 год,** публикуют статью Владимира Кеменова «Абстрактное искусство в свете ленинской критики махизма» как ответ на статью У. Сарджента «Почему художники становятся абстракционистами» (Life Magazine. 1947. Feb. 17) и его же полемику со статьей в каталоге выставки «Абстрактная живопись и скульптура в Америке» Э. К. Ричи (Нью-Йорк, МоМА,

1951). Впоследствии обе статьи были воспроизведены в книге В. Кеменова «Против абстракционизма. В спорах о реализме» («Ленинград», «Художник РСФСР», 1963 и 1969).

Как сообщается в аналитическом обзоре РСЕ «**Политика в живописи — 1959**», «когда порядок в художественном мире Москвы после грома и молний в верхах и других последствий 1956 года был восстановлен, один французский критик мрачно заявил в газете *Combat* от **18 ноября**, что „в СССР совершенно не обсуждаются два основных направления в живописи: реализм и абстракционизм. Принято раз и навсегда, что ценно только реалистическое искусство, в то время как абстрактное искусство не имеет будущего и не в силах передать всю полноту и сложность человеческих идей и чувств“». Отметим, что это цитата **1956 года!**

Однако за последующие два года в обществе произошли некоторые позитивные изменения, и в **декабре 1959 года** еще малоизвестная журналистка Камилла Грей пишет в **Manchester Guardian**: «Оказывается, абстрактная живопись является весьма жгучим вопросом, [обсуждаемым в советской прессе и] наиболее ярко иллюстрирующим напряженность и дивергенцию мнений»<sup>160</sup>. Основываясь на обзоре вспомогательной информации РСЕ за **1959 год**, можно выяснить, что импульс этим дебатам в прессе дали в конце 1958 года два польских художника (Т. Рудзинский и А. Марчинский), выступившие в Москве с абстрактными работами на вполне ортодоксальной *Выставке произведений изобразительного искусства социалистических стран*<sup>161</sup>. В результате 1959 год начался с резкой критики польского абстрактного искусства художником П. Соколовым-Скаля. А летом 1959 года масла в огонь подлила экспозиция абстрактных художников на знаменитой американской выставке в Сокольниках. Она также вызвала огонь советской критики и одновременно позволила молодому поэту Евгению Евтушенко заявить в «Комсомольской правде» от 9 августа 1959 года: «Я верю в декоративное значение абстрактной живописи», что прозвучало очень двусмысленно для художников, но в то же время означало некую поддержку в обществе. Естественно, в прессе вновь начались споры и раздоры о путях развития советского искусства, а Евтушенко ответили «по-партийному».

Завершается обзор РСЕ выводом о том, что, хотя период 1957–1959 годов не смягчил официальную позицию противодействия современному искусству, есть свидетельства тому, что в 1959 году широкая общественная поддержка неортодоксальности все же привела к медленному, но стабильному культурному прогрессу в среде художников и, возможно, даже среди зрителей.

Не менее интересен репортаж спецкора **The New York Times** с 5-й Молодежной выставки: «Московская выставка вызывает жаркие споры»<sup>162</sup>, где автор рекомендует галерею на Кузнецком для тех, кто хочет «услышать свободную речь и горячую полемику». Западный зритель, сообщается в заметке, не увидит на проходящей там выставке ни одного произведения, которое по меркам Нью-Йорка или Парижа показалось бы смелым или современным, но по советским меркам эта выставка молодых московских художников, возможно, самая спорная из всех ранее показанных. Три академика, возглавляемых Сергеем Герасимовым, пришли на выставку, чтобы обсудить работы с молодыми художниками. Естественно, академики критиковали, а молодые защищались. Но гениальную по своей двусмысленности ремарку сделал членкор Евгений Кацман, один из создателей АХРР. «Есть только два пути для развития искусства, — сказал он. — По одному пошли на Западе — это формализм Франции, Англии и Америки. Другой — это советский путь. Выбор дорогого стоит. К сожалению, некоторые наши молодые живописцы не понимают этого, и влияние декадентского капиталистического искусства очевидно в их работах».

Куда любопытнее, однако, интервью секретаря комсомольской организации Горьковского университета Владимира Баранова, данное им московской редакции РСЕ (!). Оно вышло в эфир **4 января 1960 года**. Баранов рассказал, что комитет комсомола устроил в университете дискуссию о достоинствах и недостатках абстрактного искусства в сравнении с реалистическим. В аудитории собрались примерно 400 человек, и длилось обсуждение... четыре с половиной часа. Как выяснилось в ходе передачи, поводом для организации дискуссии стали репродукции западных формалистических картин, особенно иллюстрации из журнала «Польша», пользовавшиеся огромной популярностью среди студентов. Баранов сообщил, что дискуссия шла с переменным успехом, пока в зале не прозвучала идея

о том, что сердцем искусства является художественный образ, без которого оно не может существовать, и если нет образа, то нет и искусства. Когда эта идея дошла до сознания аудитории, то интерес к абстракционизму значительно упал. Таким образом, основная цель дискуссии была достигнута. Баранов закончил свой рассказ сообщением о готовящейся дискуссии «Есть ли фарисеи среди нас?» и изложением концепции нового значения университетов в борьбе с культом индивидуализма, идущим с Запада, и в поддержке психологии коллективизма, столь важной для советского человека.

Подобных сообщений и заметок в те годы было очень много, поэтому стоит сразу же отметить важное отличие атмосферы периода «оттепели» от последующих брежневских 1960-х. Как следует из многочисленных публикаций в советской и западной прессе, период «оттепели» характеризовался удивительной открытостью общества и жаждой общения со всем новым и интересным, что появлялось в те годы в самых разных областях науки и культуры. На рубеже 1950-х и 1960-х годов дискуссии, встречи, обсуждения возникали спонтанно тут и там по любому поводу. Это убедительно было показано в знаменитом фильме М. Хуциева «Застава Ильича» (1959–1962) и многих других фильмах той поры. Для сравнения, в одном из сборников документов конца 1960-х я нашел служебную записку об организации некой выставки в МОСХе с указанием ограничения доступа посетителей и *категорического* запрета последующего обсуждения выставки: согласно сформировавшейся в то время новой парадигме отношений идеологического руководства с народом, все должно было проходить строго по регламенту и в *безальтернативной* форме подачи информации, которая отныне не подлежала дискуссиям. Это очень важный момент в эволюции внутренней политики партии по отношению к собственному народу, и эта парадигма сохранилась на все оставшиеся годы советской власти.

Обзор РСЕ «Политика в живописи — 1960» от **6 апреля 1960 года** вновь отмечает изменения в стиле освещения событий культуры в советской прессе и в самом советском обществе. Обсуждается широкая поддержка «разностилья» в искусстве такими известными деятелями, как Эренбург, Евтушенко, Нагибин и т. п., их выступления в «Комсомольской правде», «Литературной газете», активность в «Московском художнике» и журнале «Искусство». В то же время не

прошла незамеченной неожиданная атака И. Глазунова на Е. Евтушенко в «Молодой гвардии» № 1 за 1960 год, с. 192. Глазунов пишет о «поддерживаемых молодыми поэтами любителях искусства», для которых это искусство — просто пьедестал, на который они забираются, олицетворяя собой «прогресс и современность», но не имея подчас элементарного художественного вкуса. Другие же, добавил Глазунов, в ответ иронически разводят руками, восклицая, что «ничего нельзя поделывать: это мода, это шаг вперед». Иными словами, *правые* сдаваться не собираются.

В СССР поднимается дискуссия о частных коллекциях: «Как это так, у него Тициан висит в квартире!» Естественно, раздаются голоса, что надо передать такие картины в музеи. На самом деле, считают на РСЕ, все мотивировано желанием государства забрать из частных коллекций произведения модернистов как идеологически вредные и спрятать их с глаз долой в запасниках государственных музеев.

В 1957–1960 годах в СССР были изданы сборники переводных статей о Пикассо, Матиссе, Мазереле, Родене, книги Л. Вентури «От Мане до Лотрека» (1958), Дж. Ревалда «История импрессионизма» (1959). В самом конце 1960 года в издательстве «Знание» с большим трудом вышла брошюра И. Голомштока и А. Синявского «Пикассо» с предисловием И. Эренбурга. Даже после выставок Пикассо в ГМИИ и Эрмитаже в 1956 году вновь началось препирательство с ЦК. И вновь лишь вмешательство вечного заступника Эренбурга спасло книжку. Но из 100 тысяч тиража разрешили напечатать только 30 тысяч, и тоненькая книжка почти сразу же стала библиографической редкостью.

Двойной жизни советской культуры посвящена статья Джорджа Шермана «Запретный плод искусства» в газете **The Observer** от **21 февраля 1960 года**. На поверхности, говорит автор, формализм, беспредметность и абстракционизм осуждаются, однако под этой красивой оболочкой лежит себе «запретный плод», и им вполне спокойно наслаждаются посвященные. «Пятая выставка молодых советских художников неопровержимо доказала наличие сильных модернистских, абстрактных и сюрреалистических тенденций в советском искусстве», — восторженно пишет Шерман.

В статье впервые (по моим данным) появляется термин «нонконформист». Однако им обозначены не художники, а... молодые

советские люди (явно из обеспеченных семей), желающие украсить стены своих квартир современными картинами. «В среде интеллигенции существует разветвленная сеть дилеров по торговле и обмену произведениями современного искусства... Экспериментируют все — от автора „Дон Кихота, спускающегося по лестнице“<sup>163</sup> до инженера и врача, рисующих после работы, а их работы гуляют потом по друзьям». Стремление Хрущева к «социалистической легальности» только помогает таким художникам, считает Шерман. Недавно некая комиссия Союза художников попыталась войти в мастерскую известного живописца, участника войны, желая посмотреть, что же он рисует (якобы поступил сигнал, что тот делает абстракции). Однако хозяин с фронтовой прямоотой отказался их пускать без ордера, заявив, что это его личное дело, что он рисует, а вот на выставках он будет показывать только то, что сочтет достойным. Комиссии пришлось уйти ни с чем.

Автор отмечает неоднозначность восприятия абстракции в СССР. С одной стороны, пишет он, искусство соцреализма пользуется все меньшей популярностью на выставках. С другой, по мнению простых зрителей, и «абстракционизм — не искусство»: у тысяч людей, прошедших по залам американской выставки современной живописи и через соседнюю березовую рощу, где экспонировалась современная скульптура, была одна и та же реакция — смесь неудержимого веселья с искренним недоумением.

В другой статье — «Молодые бунтари советского искусства»<sup>164</sup> — автор описывает изменения в выставочной конъюнктуре в СССР, а также вызывающие у чиновников беспокойство внедрение «троянского коня» западной культуры и растущий нигилизм советской молодежи и высказывает надежду, что лидеры СССР сумеют осознать, что «перманентная революция» в сфере искусства ни в коей мере не угрожает основам прочного советского общества, и будут относиться к экспериментам с большей толерантностью.

Но главной публикацией **1960 года** стала статья Александра Маршака «Искусство России, которое никто не знает»<sup>165</sup> в журнале **Life**. В ней впервые было хоть как-то представлено на Западе современное советское искусство. Подзаголовок статьи сообщал, что «благодаря удивительному тайному движению молодые живописцы становятся современными». Открывалась публикация огромной

цветной фотографией висящей в Русском музее картины Владимира Серова «Ленин провозглашает советскую власть»<sup>166</sup>, которой противопоставлена столь же крупная и яркая репродукция «Автопортрета» Анатолия Зверева, где в абстрактно-экспрессивном стиле изображен некто, напоминающий Христа. Также описаны «сюрреалистические натюрморты» Дмитрия Краснопевцева, «космическое искусство» члена МОСХа Юрия Васильева, «полуабстрактные работы с осязаемым влиянием Матисса» Натальи Егоршиной, запасники Русского музея в Ленинграде, где прячутся от глаз советских трудящихся работы Шагала, Поповой, Гончаровой, Ларионова, Кандинского, Малевича, Машкова, Фалька, Тышлера, Филонова, и неназванный молодой студент-скульптор, армянин, делающий скульптуры под влиянием Модильяни. Осенью 1959 года сестра Павла Филонова подарила 50 работ художника Русскому музею: Маршак присутствовал при передаче и смог сфотографировать многие впечатляющие работы Филонова и картины других модернистов в запасниках.

Для того времени это была роскошная публикация с цветными иллюстрациями и портретами художников на шести разворотах. Журнал к лету-осени 1960 года уже долетел до Москвы, где активно ходил по рукам молодежи. Михаил Чернышев описывает в своей книге, как Гарик Суперфин дал ему «несколько страниц из журнала „Лайф“ со статьей А. Маршака „Спрятанное искусство“. Там я в первый раз увидел работы Зверева, Ю. Васильева, Н. Егоршиной, а также „стариков“ — Фалька и др.»<sup>167</sup>. Разумеется, публикация не прошла незамеченной в верхах, и в советской прессе появились гневные отповеди Вл. Серова, Вс. Кочетова, Е. Вучетича и др. автору этой гнусной провокации, нацеленной на то, чтобы «сбить наших молодых художников с пути социалистического реализма, с пути служения народу»<sup>168</sup>.

В «Известиях» от 14 сентября 1960 года появляется статья М. Алпатова к 600-летию со дня рождения Андрея Рублева. 16 сентября в ГТГ открылась выставка, посвященная этому юбилею. В издательстве «Советский художник» выпущен альбом А. Рублева с 50 иллюстрациями.

В журнале «Искусство» № 7, 1960 год, вновь полемика по поводу абстракции. Н. Дмитриева. «Абстракционизм и эстетические

закономерности», с. 45–53.

«Московский комсомолец» публикует **29 сентября 1960** года статью Романа Карпеля «Жрецы „Помойки № 8“» — по сути дела, это прямой донос на всех действующих лиц. Упомянуты Анатолий Иванов, Игорь Шибачев, Игорь Губерман, Александр Васильев, Виктор Осипов. Стиль подобного фельетона сохранится в советской прессе надолго — вплоть до 1987 года.

В **1961** году обзоры и новости РСЕ продолжают освещать борьбу между старыми советскими реалистами и пытающимися осовремениться и уйти от догм молодыми художниками. К примеру, во втором номере журнала «Молодая гвардия» было опубликовано письмо студента Тартуского университета В. Антонова, где говорилось о необходимости признания абстрактного искусства. Естественно, публикация вызвала «поток писем читателей», обобщенных в 12-страничной статье без подписи «А король все-таки голый» в № 7 этого же журнала. Автор статьи обвинял авторов писем в сумбурности, противоречивости и путанице. Но даже приводимые им выдержки, считает РСЕ, этих обвинений не подтверждают. Например, обвиняемый в «путанице» московский инженер Демидов высказал в своем письме вполне разумную мысль: «Я не отрицаю необходимости в предмете искусства наличия сюжета. Но всегда ли он нужен? Возьмите симфоническую беспрограммную музыку. Разве в ней есть сюжет? А ведь она вызывает в вас радость, грусть, тревогу и еще тысячу иных ощущений!» Автор статьи на это возразил лишь, что Демидов якобы упустил разграничение понятий «сюжет» и «содержание», а по существу, оставил его утверждение без ответа.

Заместитель председателя Выставочного комитета Всесоюзной художественной выставки А. К. Лебедев (он же начальник Управления изобразительных искусств Министерства культуры СССР) в своей статье в «Искусстве» № 2 1961 года был вполне конкретен, отмечает другой выпуск «Русских новостей» (№ 481). Лебедев предъявил к художникам старые суровые требования: они должны писать на темы социалистической современности, а именно на темы социалистического труда. От метода социалистического реализма художники не могут отклониться ни на шаг, в противном случае их произведения не попадут на выставку. Кроме того, Лебедев отметил: «Нельзя закрывать глаза на то, что отдельные деятели нашего



изобразительного искусства, в частности некоторые молодые художники, подвержены воздействию упадочного буржуазного искусства. Московский скульптор Н. Никогосян, которого мы знаем как реалиста, пишет сейчас уродливые формалистические картины. Скульптор Э. Неизвестный сознательно обезображивает в своих работах образ советского человека, лишая его интеллектуальности. Огрубляют образы людей в своих картинах москвичи П. Никонов, Н. Андронов, Е. Бачурин, И. Блюх. Стилизация и нарочитое уродование действительности имеют место в творчестве харьковчанина А. Брусиловского. В работах молодых художников Латвии, Литвы, Эстонии отчетливо проявляется тенденция к схематизации человеческого образа, к огрублению человека. Часто фигурам советских людей придается нарочитая „экспрессия“, выражающаяся в какой-то подчеркнутой неуклюжести, мешковатости и угловатости»...

Я привел здесь эту цитату как пример одиозно-типической для 1960-х годов советской критики изобразительного искусства. Эти доводы и выражения кочевали из газеты в газету, из журнала в журнал, из номера в номер. В дальнейшем мы будем опускать подобные «оригинальные» высказывания чиновников и критиков того времени.

**«Искусство» № 4, 1961 год.** В. Гапошкин. «Против эстетизации безобразного». Обличение западного искусства и довольно старательный обзор не только творчества отдельных художников, но и теории и истории современного искусства. Автор пишет о Д. О'Киф, Г. Муре, С. Дали; критикует Е. Евтушенко, отчетливую «эстетизацию безобразного» в творчестве Э. Неизвестного, «мистификацию и ложную многозначительность» в работах Ю. Васильева.

В очередном выпуске новостей РСЕ (№ 750) отмечается поднятая в **«Искусстве» № 6 1961 года** тема перестройки художественного образования в СССР. В передовой статье отмечалось, что в стране переизбыток художников-станковистов, в то время как везде требуются художники декоративно-прикладного искусства. В результате перед *всеми* художественными заведениями страны поставлена задача выпускать больше мастеров ДПИ и преподавателей рисования.

**«Советская культура», 5 сентября 1961 года.** В. Кеменов. «Красота и уродство: заметки о выставке французского искусства», прошедшей в Сокольниках в Москве. Я полагаю, содержание заметок читатель уже может представить сам.

Важная веха в истории нашей культуры — литературно-художественный сборник «**Тарусские страницы**», инициированный Р. Левита и Н. Панченко. Составители Н. Оттен, К. Паустовский, Н. Панченко, В. Кобликов и А. Штейнберг<sup>169</sup>. Калужское книжное изд-во, **октябрь 1961 года**. Опубликованы проза Б. Окуджавы, Б. Балтера, Ю. Казакова и В. Максимова, стихи М. Цветаевой с предисловием Вс. Иванова, стихи Н. Коржавина, Д. Самойлова, Б. Слуцкого, Н. Заболоцкого и др.; очерки Н. Мандельштам (под псевдонимом Н. Яковлева) и Ф. Вигдоровой и др. произведения. В обкоме, одоббившем выпуск альманаха, были показаны «проходимые» тексты без «Школяра» Окуджавы — вместо него подсунили набросок его будущей детской повести «Фронт приходит к нам» — и многих других текстов. Начальник обллита пытался не пропустить альманах, но сдался под напором уговоров директора типографии. Секретарь обкома Сургаков разрешил печатать без литования в Москве. Первая тысяча экземпляров, напечатанных на более или менее хорошей бумаге за три дня до XXII Съезда КПСС, продавалась в киоске при входе в только что построенный **Дворец Съездов** в Кремле, где **17 октября** открылся съезд. В результате первый тираж был сметен, но вскоре печать сборника была остановлена: из 75 тысяч тиража напечатали всего 31 тысячу. Инициаторы альманаха Р. Левита (главный редактор) и Н. Панченко, работавшие в Калужском книжном издательстве, были уволены. Получили взыскания и все остальные «участники акции», включая высоких партийных начальников.

В **1962 году** английский критик Джон Берджер (1926–2017) публикует свои первые статьи о скульпторе Эрнсте Неизвестном. Первая, озаглавленная «Откровение из России», появляется в **январе**<sup>170</sup>; вторая — «Современный ум за работой» — в **марте**<sup>171</sup>. Снимки скульптур и рисунок Неизвестного, опубликованные в январской статье, стали его первой презентацией на Западе. В свой первый визит в СССР в 1952 году сторонник гуманного марксизма Берджер отозвался об официальном советском искусстве с похвалой, сочтя его «хранителем традиции вдохновения». Однако со временем он достаточно разобрался в ситуации, и в начале 1960-х его точка зрения изменилась. Он увидел, что советское изобразительное искусство и после смерти Сталина осталось под плотным контролем двух институтов — Академии художеств и Союза художников.

Познакомившись с Неизвестным в конце 1961 года, Берджер был впечатлен и назвал его «первым гениальным художником, появившимся в Советском Союзе с 1920-х годов». Естественно, что для Запада этот художник неизбежно должен был выглядеть как *крайне левый*, даже если там не знали, что Неизвестный уже в 1954 году был номинирован на Сталинскую премию. Однако Берджер подчеркнул, что скульптор не является членом оппозиционной группы формалистов, и отметил марксистский подход в его творчестве к теме страданий, силы духа и тела как инструмента воли к жизни перед лицом грядущих мировых войн. Позже он дал более глубокий анализ творчества Неизвестного в книге «Искусство и революция»<sup>172</sup>.

Небольшая статья в газете **New York Herald Tribune** от **20 апреля 1962 года**<sup>173</sup> повествует о неожиданной крошечной выставке «модерниста Казимира Малевича» в Музее Маяковского. «На выставке представлены всего дюжина рисунков и акварелей, несколько эскизов и акварелей его архитектурных моделей. Эти кусочки и обрывки свидетельствуют о том, что Малевич экспериментировал с множеством постимпрессионистских стилей», — пишет неназванный корреспондент. «Все работы из частных коллекций... В книге отзывов группа студентов МГУ написала, что «Малевич очень интересен», но выставка — „бедная“... Судя по многим фразам, автор(ы) заметки слабо представлял(и) себе, кто такой этот Малевич.

**«Советская культура», 15 сентября 1962 года.** Г. Шнеерсон. «“Соблазны“ авангардизма». Большая ругательная статья об авангардных композиторах Джоне Кейдже, Ла Монте Янге, К. Штокгаузене, мнимом прогрессе в искусстве и атональной музыке. Отсылка к польскому журналу **Ruch muzyczny № 15, 1962 год.**

**«Советская культура», 20 сентября 1962 года.** М. Чалин. «Кому служат экзистенциалисты?». О влиянии реакционной философии Хайдеггера и Ясперса на современное искусство с подробным разбором кинофильмов и книг.

**«Советская культура», 27 октября 1962 года.** Статья А. Каменского «Звездные часы творчества». Об очевидных изменениях в советском искусстве за 10 лет (по сравнению с выставками сталинского периода). О статье М. Туровской в «Новом мире», где анализируются две основные линии в современном кино — «поэтическая и прозаическая». А. Каменский замечает, что обе линии

имеют право на существование. «Вместе с развитием человечества, <...> научно-технического прогресса, словом, вместе с изменением содержания жизни меняется искусство, меняются и его выразительные средства, его форма. ...Будущее принадлежит лишь таким формам, которые соответствуют нашей эпохе! Искусство не обманешь, законы его развития не переспоришь!» В сущности, А. Каменский повторяет здесь мысль Г. Нисского, высказанную им в его статьях в «Московском комсомольце» от 10 апреля 1960 года и в «Советской культуре» от 22 сентября 1962 года, где он доказывал, что каждой эпохе свойственно создавать свой стиль, что сейчас, в век освоения космоса, характерной чертой художественного стиля должна быть скорость («автомобильный стиль»), — и все это восходит к далеким и еще неизвестным нашим художникам манифестам футуристов.

Далее Каменский пишет о бессмысленном закрытии чиновниками некоторых выставок (экспозиции девяти молодых художников в МОСХе в 1961 году, а до этого Э. Неизвестного), не вызывающем ничего, кроме ажиотажа. Художников подвергают критике, но не дают сказать ни слова для обоснования своей позиции. В заключение автор призывает считать «человечность» мерилom и целью исканий в советском искусстве.

Выпуск новостей РСЕ от **20 ноября 1962 года**, спровоцированный двумя статьями в журнале «Искусство» № 9, посвящен «реабилитации» художников «Бубнового валета». Скажем, В. Кабанов и Н. Дрючин в статье «Реализм предполагает богатство, разнообразие творческих устремлений» *не возражают* против реабилитации П. Кончаловского, К. Петрова-Водкина и П. Кузнецова. Н. Андронов в статье «Живые традиции» высоко оценивает творчество художников «Бубнового валета», защищает Сезанна, чьи принципы развивали перечисленные художники, и призывает «восстановить в полном значении имена художников, чье творчество было продолжением этих больших традиций: Петрова-Водкина, П. Кузнецова, Лентулова, Фалька, Татлина, скульптора А. Матвеева». «Нужно восстановить искусственно прерванное развитие большого пластического стиля, культуры материала, чем собственно и было замечательно творчество перечисленных художников», — добавил Андронов.

От себя добавлю, что если перечисленные Андроновым художники действительно нуждались тогда в реабилитации, то у

академика АХ СССР (1947), народного художника РСФСР (1946) и лауреата Сталинской премии 1-й степени (1943) П. П. Кончаловского все было вполне *нормально!* За 1940-е годы у него прошло пять (!) персональных выставок, и в 1951 году также была персональная выставка в Академии художеств (все — при Сталине).

В **декабре** все материалы зарубежных газет посвящены, естественно, раскритикованной Хрущевым выставке «30 лет МОСХа» в Манеже и развернувшейся в СССР кампании против абстракционизма и формализма. Уже **3 декабря** Сеймур Топпинг из **The New York Times** поведал всем о скандале в Манеже, предыдущей выставке студентов экспериментальной студии Белютина на Б. Коммунистической улице<sup>174</sup> и неоткрывшейся выставке «абстракционистов» в гостинице «Юность». Автор довольно точно описал все предшествующие события в СССР, включая наметившийся в литературе тренд на десталинизацию общества и успех либералов-писателей у публики. Однако в визуальном искусстве, сообщал Топпинг, либерализм явно не прошел, и Хрущев дал понять художникам, что не позволит им забыть о дисциплине и их функции пропагандистов.

Агентство **Associated Press** сообщает **6 декабря 1962 года** о смене руководства в АХ: вместо Б. Иогансона пришел В. Серов. Оба хорошо известны как преданные слуги партии и консерваторы в искусстве. Именно в этой связи любопытны неожиданные высказывания Иогансона в «Литературной газете», приведенные в заметке АП. Художник в основном согласился с Хрущевым, но: а) указал, что чужие должны перестать вмешиваться в дела искусства; б) отметил, что с помощью экспериментов можно добиться важного прогресса и что «история делает отбор» того искусства, что останется для будущих поколений; в) совершенно слетев с катушек, добавил: «Мы дожили до тех счастливых дней, когда запреты и правила, указывающие художнику, как он должен и как не должен рисовать, закончились. Искусство является искусством, потому что это открытие. А критика занимается изучением и обобщением этих открытий».

Заметка в **The New York Times** от **17 декабря**<sup>175</sup> свидетельствует, что в «Правде» вновь развернулась охота на ведьм. Уже упоминавшийся Евгений Кацман в своем письме в редакцию обвинил студентов Суриковского института и МГПИ им. Ленина в том, что те

«тайно делают абстрактные картинки в мастерских институтов, притворяясь, что совершенствуют навыки реализма!». А немногим раньше, 8 декабря, та же газета и тот же автор сообщают о скандале в Алма-Ате, где по письму местной телеграфистки, не полюбившей на выставке картину некоего Степанова «К другим планетам», начались обвинения местных художников в формализме, а Министерства культуры и Союза художников Казахстана — в потворстве таким формалистам.

**«Известия» 30 декабря 1962 года** помещают удивительное письмо Б. Лебединского из Иркутска «Кистью и резцом служить народу». «Не берусь судить о других городах, но в Иркутске путаникам-формалистам живется слишком вольготно, с ними не хотят связываться. ...За последние полгода в городе не было ни одной выставки произведений социалистического реализма, зато безграмотные в художественном отношении работы формалистического толка трижды выставлялись для всеобщего обозрения. ...Особое беспокойство вызывает положение в Иркутском художественном училище... Некоторые его представители сами являются носителями буржуазных взглядов на искусство, бравировав некой „левизной“...»

Понятно, что в связи с декабрьскими событиями в Манеже в **1963** году большинство публикаций по современному искусству носят осуждающий и критический характер. Приведу лишь несколько примеров.

**«Художник» № 3, 1963 год.** А. Андреевич. «Формалистическое фокусничество — не безобидные шалости». Автор уделяет большое внимание работам Э. Неизвестного, показанным вместе с абстракциями студийцев Э. Белютина. «Все, что ему нужно, это скорее стать широко известным».

**«Художник» № 3, 1963 год,** «Раздумья на выставке 30 лет МОСХа», с. 16–18, и **№ 4, с. 22–26.** «...И когда некоторые художники обращают свой взор на работы Р. Фалька, Д. Штеренберга и других, им подобных, и, восторгаясь, призывают продолжить этот „прерванный путь“ как истинный путь новаторства, спрашивается, о чем эти люди думают? Если <...> работы Фалька с его тусклыми цветовыми отношениями, с вялой, примитивной формой выдаются за образец искусства, то чего же можно ждать от таких „новаторов“? <...> В

современной жизни им нет и не может быть места. Таковы последние картины московских художников М. и П. Никоновых, Н. Андропова, А. Васнецова. <...> Зачем нам ложные песни?»

**«Искусство» № 1, 1963 год, с. 12.** С. Герасимов: «Конечно, выставка московских художников имеет недостатки как в творческом, так и в методическом плане, но выставка так называемых художников-абстракционистов, не имеющих никакого отношения к выставке „30 лет МОСХа“, вызывает в нас особое возмущение и протест... В основном эти художники абстрактного толка работают в области промышленной графики и полиграфии... Мы категорически против сосуществования [с формализмом,] с буржуазной идеологией... Не менее решительно мы должны бороться с натурализмом, с искусством, в котором нет подлинного, глубокого знания жизни».

**25 мая 1963 года в «Известиях»** появляется фельетон о разных «инакомыслящих отщепенцах», в том числе об Александре Гинзбурге, который показывает фильмы об абстракционистах своим друзьям и знакомым, одалживая эти вредные фильмы... в иностранных посольствах.

В **«Советской культуре» от 18 июля 1963 года** помещена заметка сотрудников сектора истории зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР о книге американского искусствоведа Джона Ревалда «Постимпрессионизм», изданной на русском языке в Ленинграде в 1962 году<sup>176</sup>. В этой книге американский искусствовед «с точки зрения буржуазного объективизма» характеризует «постимпрессионизм» как величайшее достижение мировой живописи. «В предисловии к книге не было указано, что такой взгляд на „постимпрессионизм“ является ошибочным», пишут советские искусствоведы из НИИ АН. А «в числе иллюстрирующих книгу репродукций встречаются произведения постимпрессионистов, для которых характерен полный разрыв с принципами реализма. Эти вещи тоже никак не прокомментированы в статье» А. Изергиной.

Оказывается, вскоре предполагалось издать и второй том труда Джона Ревалда, в котором разбиралось бы творчество Сезанна, Руссо, Тулуз-Лотрека и других художников. В связи с этим заметка в газете «настойательно» рекомендует «предпослать ему критическую статью, правильно ориентирующую советского читателя и раскрывающую ему

всю противоречивость, а порой и ошибочность взглядов американского ученого, для которого каждый новый шаг в сторону от реалистического искусства по пути к абстракционизму и сюрреализму — поступательное движение искусства, что прямо противоположно истине, ибо уход от жизни, от реализма — это движение в сторону безвыходного тупика, к разложению и гибели искусства».

**24 августа 1963 года** американский журнал **Saturday Review** публикует 10-страничный иллюстрированный репортаж своего штатного критика Катарины Ку «Искусство в Советском Союзе»<sup>177</sup>. «Какие настроения и законы формируют современное советское искусство? Каковы основные художественные направления? Кто их лидеры?» — эти крайне важные вопросы автор выносит в шапку статьи. Что же удалось увидеть и услышать этому критику за несколько весенних недель, проведенных в таких городах СССР, как Москва, Киев, Ленинград, Тбилиси и Загорск?

«Если бы ни „Советско-американский институт“, — пишет Ку, — я бы ни с кем не познакомилась, ничего бы не видала и повсюду бы натыкалась на стены... Только с его помощью мне удалось побывать в мастерских художников, в школах и в союзах художников, познакомиться с художниками, критиками, музейными работниками, студентами и преподавателями — хотя и по очень тщательному выбору». Тем не менее, по словам Ку, она постоянно чувствовала неотступный страх окружающих, что она может сказать, написать или подумать что-нибудь враждебное политике советского правительства. Страх — заразная болезнь, подмечает она: вернувшись в Штаты, Ку стала опасаться, что ее «правда» может навредить тем людям, что помогали ей в поездке...

Коротко говоря, Ку увидела только «унылую» официальную сторону советского искусства, и даже та была показана под строжайшим контролем соответствующих органов. Поэтому ее главное наблюдение: «Открытый обмен мыслями об искусстве невозможен сегодня в Советском Союзе». Ку встречалась с В. Серовым, А. Дейнекой, П. Кориным, А. Лактионовым, неким народным художником Грузии, студентами художественных вузов. Все они в ответ на вопросы американки об искусстве, — к ее наивному удивлению, — охотно и однообразно повторяли стандартные фразы из недавних речей Хрущева. «Даже образованные молодые люди не



знают имен собственных прославленных на весь мир живописцев начала века. И такие имена, как Бранкузи, Модильяни, Дюшан и даже Фрейд никому не известны», — пишет Ку.

Под большим покровом тайны приятель-экспат отвел ее как-то вечером посмотреть работы «молодых талантливых художников» — очевидно, к некоему коллекционеру, потому что художников она увидеть не смогла (!). Ей понравилось немного, но она была расстроена тем, что не могла узнать имена этих художников. Работы Э. Неизвестного ей нигде так и не удалось увидеть.

Из положительных и удивительных моментов Ку перечисляет великолепные, полные посетителей музеи (особенно ее поразил Эрмитаж<sup>178</sup>), галереи и церкви, большинство из которых тоже превращены в музеи («усердное посещение музеев, памятников старины, театров, балета и концертов свидетельствует о духовном голоде советской публики»); небывалый уровень оснащенности и качества художественной реставрации; талантливые проекты студентов класса архитектуры училища им. Репина в Ленинграде, которые «могли бы выдержать любую международную конкуренцию»; огромный конкурс в художественных училищах («излюбленным предметом у абитуриентов является декоративное искусство, хотя ни дизайн мебели, ни дизайн интерьеров в стране не отличаются вкусом»!).

Завершающий вывод статьи Ку был полон разочарования: «В стране, где наука и техника ориентируется на будущее, искусство по-прежнему крепко сковано цепями прошлого».

Газета **The New York Times** от **3 октября 1963** года публикует третью из серии статей Джона Кенедэя об СССР — «Художники-модернисты в Советском Союзе продолжают работать»<sup>179</sup>, где автор анализирует ситуацию, сложившуюся в столичном искусстве после хрущевской критики выставки в Манеже и немедленного перехода от «оттепели» к заморозкам. Консерваторы, пишет Кенедэй, вышли из переделки сильнее, чем когда-либо, и, по общему мнению, их победа стала результатом блестящего тактического приема, основанного на принципе заманить врага в тупик и уничтожить его там.

Однако последние новости говорят о том, что все постепенно возвращается на круги своя. «Современные картины, исчезнувшие из гостиных некоторых коллекционеров вследствие идеологического

диссонанса, появляются снова — и стены от этого не рухнули. ...Считается, что от ста до четырехсот художников продолжают работать в современном стиле. Подпольный характер их работы сильно преувеличен. Никого не проведешь, когда признанный художник, пишущий одной рукой в стиле социалистического реализма, а другой — в абстрактном, уверяет, что абстракция — это только эксперимент. Такое положение, не тайное и не новое, сохраняется уже довольно долго. Поэтому скульптор Эрнст Неизвестный — самый заметный из этих „двуликих“ — теперь больше всего известен благодаря своей *почти абстрактной* скульптуре. Его международная слава, делающая его преследование нежелательным, охраняет его теперь лучше, чем традиционность тех работ, которые он продолжает делать».

Дальше — любопытное наблюдение, печально созвучное современности: «Владелец одной из маленьких бронзовых статуй Неизвестного, показанной на выставке в Манеже, рассказал мне, что посетители плевали на нее. По-видимому, Москва — единственная столица во всем мире, где произведения искусства могут вызывать подобные архаические реакции»<sup>180</sup>.

Как же живут модернисты в СССР? «Счастливы из „новейших“ находят меценатов, которые либо сами их поддерживают, либо приводят к ним других покупателей. В Москве достаточно денег, и они совсем не так равномерно распределены, как это можно себе вообразить. И хотя собрание произведений искусства здесь даже отдаленно нельзя сравнить с коллекционированием в Америке, бывает, что за картину советского художника платят тысячу долларов или даже больше. Тысяча долларов — это та определенная сумма, о которой я слышал», — сообщает Кенедэй.

Но вскоре журналист подмечает очень точно: «Собирали бы, вероятно, больше, если бы было больше хорошей современной живописи. По мнению одного очень разборчивого коллекционера, знающего толк в том, что предлагается на рынке, существует, может быть, не больше дюжины работающих художников, которых стоит поддерживать кроме как по соображениям человеколюбия. Больше и я не нашел в той коллекции, которую мне удалось увидеть».

Побывавший в мастерской Эрнста Неизвестного обозреватель ТАСС Александр Романов сообщает **25 ноября 1963 года** в своей

заметке «Скульптор» о новых замыслах и условиях работы ваятеля. Неизвестный вовсю трудится над заказами Министерства культуры: портретами физика Льва Ландау, президента АН СССР Михаила Келдыша, руководителя Сибирского филиала АН Михаила Лаврентьева.

Очевидно, в задачу корреспондента входило показать прозрение и реабилитацию выдающегося художника: «В углу мастерской сложены старые работы скульптора. Показав на них, Неизвестный сказал: „Признаюсь, я увлекался тогда узкопрофессиональными задачами. Это, вероятно, и привело меня к экспериментам ради экспериментов, за которые меня критиковали. Однако критика партии, как я ее понял и как показала жизнь, не ставила целью сбить меня с ног, — подчеркнул скульптор. — Мне напомнили о больших истинах, заставили задуматься над ними. Для того чтобы наиболее ярко выразить современность в ее сложном облике, — продолжал он, — надо искать пути от неизбежной сложности авторского замысла к простоте и народности его воплощения. Думаю, в этом главная задача художника-реалиста“». В качестве комментария к этому откровению можно предложить читателю вернуться к предыдущей статье Джона Кенедэя.

В газетах **Die Zeit** (Гамбург, ФРГ) и «**Советская культура**» в конце **1963 года** разгорается затяжная полемика на тему современной музыки в СССР. Началось все со статьи музыкального критика Фреда Приберга «Новая музыка в Советском Союзе»<sup>181</sup>, где он посетовал, что «молодые авангардисты в СССР подвергаются гонениям из-за того, что они ищут новых путей и не хотят удовлетвориться эстетикой социалистического реализма». Приберг напомнил, как Шостакович сказал в интервью в Лос-Анджелесе в 1959 году: «12-тоновая музыка в Советском Союзе? Ее нет...» «Теперь мы знаем, — сказал критик, — что целый ряд молодых композиторов не только сочиняют 12-тоновую музыку, но и исполняют свои сочинения... Хотя соблюдают осторожность и иногда не указывают авторство». Приберг рассказал, что в профессиональных кругах многие музыканты исполняют и обсуждают музыку западных композиторов (как бы неофициально, по негласному соглашению между заинтересованными музыкантами и функционерами). Например, пианистка Мария Юдина исполнила на открытом концерте в малом зале филармонии в Ленинграде «Вариации

ор. 27» Антона Веберна, а в сезон 1961/62 года в Ленинградской филармонии исполнили скрипичный концерт Альбана Берга.

Приберг перечислил наших экспериментаторов, занимающихся 12-тоновой музыкой: москвичей Андрея Волконского, Эдисона Денисова, украинских авангардистов Валентина Сильвестрова, Игоря Блажкова, Леонида Грабовского и Владимира Губу, эстонцев Хейно Юрисалу, Яана Ряэтса, Арво Пярта; написал о периодических исполнениях западной современной музыки по радио (Хиндемит, Пуленк, Мийо и др.). Естественно, советский критик С. Аксюк воскликнул: «Декадентство, авангардизм становятся оружием в сфере политических идей!.. Из тех, кто увлекался додекафонным экспериментированием, подавляющее большинство уже отвернулось от этого бесперспективного течения!»<sup>182</sup> Затем к дискуссии присоединился Т. Хренников<sup>183</sup> и в огромной передовице призвал молодых композиторов «задуматься над тем, как представители враждебного нам буржуазного мира используют их ошибки». 29 ноября Приберг вновь ответил обоим оппонентам в газете *Die Zeit* — полемика перешла там в малоинтересный поиск блох, но такие публикации свидетельствуют о новой, более открытой форме идеологической борьбы «сквозь железный занавес».

«Творчество» № 12, 1963 год. Появление С. Ямщикова со статьей «Раскрытые шедевры. О разделе искусства Древней Руси на выставке реставрации и консервации произведений искусства». Москва, 1963, с. 8–11.

В начале 1964 года в триязычном журнале **Cahiers du Monde russe et soviétique**, посвященном истории русского мира, французский славист и критик Жак Катто (1935–2013) публикует иллюстрированную статью «Неизвестные лица советской живописи»<sup>184</sup>, где рассматривает творчество четырех молодых советских художников: Льва Кропивницкого, Дмитрия Краснопевцева, Оскара Рабина и Анатолия Зверева. Катто отмечает общую «окаменелость в академических формах» и изолированность советского искусства от западных течений, но хочет все же представить Западу молодых и неизвестных художников, экспериментирующих в разных стилях с формой в живописи. По мнению автора, усилия этих живописцев по трансформации формы и их рефлексии о мире нисколько не противоречат марксистской мысли

и будут только усиливаться в ближайшие годы. Катто отмечает, что после десятилетий чрезмерной монополии соцреализма в искусстве молодая советская живопись тяготеет все же не к абстрактному, а к природному началу и пытается находить бесконечные вариации в образном поле.

Критик газеты **Sunday Observer** Найджел Гослинг в большой статье от **15 марта 1964 года** описывает «время перемен» в советском вкусе и ситуацию в российской живописи. Разумеется, Гослинг восхваляет русскую иконопись и работы классиков русского авангарда, отмечает великолепную новую постановку и декорации оперы Шостаковича «Катерина Измайлова» в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, наличие нескольких художников-бунтарей, производящих не одобряемое властями искусство специально для частных коллекционеров, положительные изменения в дизайне витрин магазинов, напоминающих ему о доброй старой Англии образца 1946 года, и многое другое. Однако, говорит он в заключение, «постепенность» по-прежнему остается основным лозунгом в культуре. Несмотря на очевидные перемены в сторону современности в архитектурных проектах студентов, грядущем промышленном и текстильном дизайне в СССР, картины живописцев остаются жестко академичными, похожими на олени головы на стенах — трофеи ушедших эпох.

«Известия» от **21 марта 1964 года** печатают письмо группы литераторов и литературоведов (М. Прилежаева и др.) в защиту Ильи Глазунова: «Помогите организовать выставку его картин!» Редакция поддерживает авторов письма: «Союзу художников следует больше внимания уделять молодым».

Вновь разгорается бессмысленный спор о значении и «декадентской» сущности импрессионизма, раздутый искусствоведом А. Жуковой на страницах «Советской культуры» от **11 апреля 1964 года** («Подлинное солнце живописи») в ответ на нашумевшие главы из книги Л. Волынского «Зеленое дерево жизни», опубликованные в «Юности» в начале года. Как отмечается в обзоре РСН, «благодаря выступлениям Эренбурга, Каменского и других импрессионизм стали признавать многие советские художники». Но «догматикам» это не нравится. «Они хотят вернуть советское искусствоведение в оценке импрессионизма на позиции сталинских времен», — сообщает РСН.

Газета **Financial Times** от **9 июня 1964 года** публикует материал, озаглавленный «Русская витальность»<sup>185</sup> и посвященный открытию выставки «Аспекты современного советского искусства» в галерее Grosvenor в Лондоне. Если откинуть обычные комплименты книге<sup>186</sup> Камиллы Грей и работам русских модернистов, то можно сказать, что Д. Саттон приходит к достаточно жестким выводам в отношении экспозиции: «Данная выставка наводит на мысль, что открытая новизна сама по себе не вызовет восторга в нынешней России. Там нет, как свидетельствует экспозиция, ни одного направления, которое можно было бы сопоставить с экспрессионизмом Ф. Бэкона или городскими медитациями Раушенберга. Их точки зрения не нашли бы понимания в России. ...Мы видим группу художников, чье мировоззрение отражает радикальную враждебность экспериментам. Они „академичны“, если использовать современную фигуру упрека. Однако интересная черта этой российской живописи — ее витальность. Тут нет рефлексий, нет чувства вины...» Автор отмечает следы французского влияния, особенно Дерена, в работах таких авторов, как Поляков, Тяпушкин, Никонов, Никич...

На эту же выставку дает в **The New York Times** от **8 июня** вполне позитивный и доброжелательный отзыв Чарльз Спенсер<sup>187</sup>. Он особо отметил яркую индивидуальность в работах О. Рабина, несколько удивившись тому, что его работы названы «Лондон», «Париж» и «Американский пейзаж», при том что художник никогда не выезжал на Запад. Оба автора одобрили раскованную, качественную, *почти абстрактную* живопись Натальи Егоршиной.

Спецкор **The New York Times** Теодор Шабад в заметке<sup>188</sup> от **16 июня 1964 года** описывает *нерешительное* открытие заместителем министра культуры А. Кузнецовым второй выставки Ильи Глазунова в Манеже. Министерство культуры разрешило проведение выставки, на открытие которой к назначенному времени пришли человек двести, но в последний момент власти засомневались и повесили объявление, что «открытие переносится на неопределенное время». Поднялся бунт; милицию стали теснить, публика требовала открыть двери... Приехал замминистра, осмотрел экспозицию, снял две картины и велел открывать.

На выставке были представлены свыше 150 «неортодоксальных» работ художника, на протяжении семи лет отторгаемого консервативным Союзом художников. Но «декадент», заручившись поддержкой писателей и журналистов, все же победил в этой битве, и выставка состоялась без санкции СХ. Основным доводом министерства стало: «Пусть творчество художника судит общество»... Этой же новости посвящают свои материалы агентство UPI и многие другие газеты.

В газете **Baltimore Sun** от **13 декабря 1964 года** безымянный журналист радостно сообщил, что за день до этого «**Известия**» выступили в защиту свободы в советском искусстве. Действительно, литературный критик А. Бочаров подверг сомнениям «партийную линию» в критике, точнее, в цензуре искусства, что не так уж удивительно, если вспомнить, что незадолго до этого был снят Хрущев и статья явно была согласована.

Основная задача советской критики — как это сложилось еще при Сталине, пишет Бочаров, — решать, что можно, а что нельзя показывать или читать народу. Отметив, что за последние годы россияне познакомились со многими образцами западной культуры, как хорошими, так и плохими, и приобрели свой собственный опыт оценки прогрессивного искусства. Например, публикация рассказов Ф. Кафки в «Иностранной литературе» № 1 за 1964 год оказалась «убедительнее и эффективнее, чем все клятвы и заклинания старого». Бочаров спрашивает: а чего мы боимся? Мы всегда будем воспитывать советского человека под стеклянным колпаком? «Слишком часто мы восхваляем посредственность и просто плохое», — отмечает автор. «В результате никто не бежит искать книгу, которую хвалят, но ищут ту, которую критика официально разнесла в пух и прах».

В «Иностранной литературе» № 7, 1964 год, с. 196–205, опубликована примечательная статья литературоведа Евгения Головина «Лирика „модерн“». Под предлогом критики современной европейской наукообразной антипоэзии Головин подробно рассматривает историю появления конкретной (или «математической» — по названию сборника Дитера Рота) поэзии, теорию и практику работы авторов, воспевающих атомную физику, дробление образа и буквенный монтаж, предлагает читателям некоторые образцы «нелирической лирики» «модерн», приглашая их «убедиться в том, что

слово „поэзия“ здесь ни при чем». В качестве литературных иллюстраций он приводит произведения Курта Леонгарда, Франца Мона, Гельмута Хайсенбюттеля, Ойрена Гомрингера, Герхарда Рюма, Эрнста Яндля. Для того времени это была очень обстоятельная и неожиданная публикация — практически учебник модернистского словотворчества для молодых советских поэтов, не желающих шагать по проторенным соцреалистическим ширпотребом путям.

В журнале «Москва» № 8, 1964 год, — редкая публикация: «Встречи с Мандельштамом» (автор Николай Чуковский). В ней восемь неизданных стихотворений (в том числе «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»)<sup>189</sup>. Ранее в сборнике «День поэзии 1962 г.»<sup>190</sup> было напечатано только несколько стихов Мандельштама. В 1967 году будет издан его «Разговор о Данте» (М.: Искусство). Но полноценный сборник стихов<sup>191</sup> выйдет только в 1973 году.

1965 год был богат публикациями на русскую тему в разных изданиях и местах земного шара, но основные отличия этого года от предыдущих состоят в том, что появляются монографические статьи о художниках и множество статей, посвященных проблемам советской литературы.

The New York Times публикует 18 января 1965 года сообщение о назначении Бориса Иогансона первым секретарем правления СХ СССР вместо Екатерины Белашовой. Хотя Иогансон сам себя считает убежденным реалистом, многие его высказывания позволяют надеяться на более либеральную атмосферу для художников в будущем, пишет газета.

21 февраля шведская газета **Dagens Nyheter** опубликовала статью о «скрытом искусстве в СССР». Несмотря на то, что соцреализм остается непреложным законом в области культуры, пишет газета, художники, которых публично клеймили в 1962–1963 годах за их «формалистические эксперименты», продолжают экспериментировать в условиях относительной свободы при негласном разрешении властей, хотя в открытую об этом никто не говорит. К примеру, скульптор Вадим Сидур продолжает работать в мастерской от Союза художников. Он никогда не пытался продавать свои модернистские произведения в государственных салонах, но утверждает, что живет со своего искусства, а также работает в качестве художника в советских журналах.



Очевидно, что многие влиятельные лица, наподобие меценатов в буржуазном мире, поддерживают таких художников, а выставки *абстракционистов* проводятся «незаметно» под эгидой научных инстанций и иных организаций.

**23 февраля 1965 года** Джон Эшбери освещает в **New York Herald Tribune** выставку Анатолия Зверева в галерее Мотт в Париже<sup>192</sup>. Произведения Зверева, «открытого» швейцарским дирижером Игорем Маркевичем во время его тура по России, бесспорно, экспонируются «если не с открытым одобрением, то при молчаливом согласии советских властей», считает автор. Эшбери отмечает безусловный талант художника, «явно слышавшего о работах Шагала и Сутина от своих друзей», но полагает, что «для вступающего в эпоху зрелости живописца в нынешнем относительно либеральном климате в СССР, вероятно, ужасно осознавать свое практически полное невежество в искусстве XX века»<sup>193</sup>.

Калужская областная газета «**Знамя**» № 3, 1965 год, публикует заметку о выставке работ В. Чекрыгина в Государственной библиотеке-музее В. В. Маяковского. Художник Л. Жегин (Шехтель) учился вместе с Маяковским и Чекрыгиным в школе живописи, ваяния и зодчества. (Чекрыгин был из Калужской губернии, г. Жиздры.) На выставке экспонировалось около 100 работ Чекрыгина из собрания семьи художника. Чекрыгин сделал четыре рисунка к первому сборнику стихов Маяковского в 1913 году.

Журнал «**Простор**» (Казахстан) № 4, 1965 год, публикует стихи Осипа Мандельштама с предисловием Ильи Эренбурга «Из неопубликованного или забытого»: «Двадцатые годы нашего века были необычайной эпохой русской поэзии...», и далее о смерти Мандельштама в пересыльном лагере возле Владивостока. Всего 16 стихотворений.

Оказывается, выставка «Архитектура США», открывшаяся в Академии художеств в Ленинграде 23 мая 1965 года, вызвала серьезную озабоченность в горкоме: как бы граждане не слишком увлеклись роскошной западной жизнью! В «**Ленинградской правде**» от **30 мая 1965 года** появляется статья «На задворках „рая“». Безымянный опус рассказывает о книге архитектора Питера Блейка «Задворки господ бога» (Н. — Й., 1964), где рассматривается социальная сторона американской архитектуры. **2 июня** там же

выходит другая статья — «Может ли Милфред Мейсон купить дом?», где читателю доходчиво объясняют, что жить в Америке на самом деле тяжело. Наконец, **16 июня** появляется статья архитектора А. Наумова «Архитектурное попури», где вновь рассказывается о контрастах и проблемах реальной жизни в США. На самом деле граждане и сами весьма скептически отнеслись к представленным роскошным образцам американской архитектуры и требовали показать им «каждодневную Америку».

В «Комсомольской правде» от **20 июня 1965 года** опубликован фельетон Л. Лиходеева «Отраженная гипербола», где высмеивается манифест некой группы молодых поэтов. *Смогистов*, как объясняет автор, назвали так по первым буквам лозунгов «смелость, мысль, образ, глубина», или «сжатый миг, отраженный гиперболой»<sup>194</sup>. Фельетон никак не разъясняет смысл деятельности группы, но приводит выдержки из манифеста:

«Современное искусство зашло в тупик, повернуть назад и найти выход оно не может. Оно настолько продышалось парами иностранной литературы и искусства, что превратилось в эпигонское. Национальное искусство умерло. Мы его должны и обязаны воскресить... Каждый человек переживает разлад с общественной жизнью, с миром, с самим собой. Поэтому мы должны отображать этот разлад, эти терзания, думы. Вернее, не отображать, а выражать. Настоящее искусство не отображает, а выражает... Основные методы выражения смогистов — это раздвоение личности, сумеречное состояние души, экзистенции разума... Все — от Блока до Вознесенского и его эпигонов — отвержены нами. Не смотрите сквозь роговые очки, поклонники!» Далее в манифесте сказано, что СМОГ в течение трех лет завоюет искусство.

Автор фельетона приписал к группе неназванного «стихийного смогиста», пишущего сейчас в «экзистенциальном» духе портреты жен советских сановников, хотя раньше писал в стиле древнерусской иконописи. Художник этот побывал за границей, вернулся домой и больше не говорит о гибели «национального» искусства. Очевидно, художником этим является Илья Глазунов, и в этом весь юмор фельетона, потому что к СМОГ, как все понимают, он не имел никакого отношения.

Группа СМОГ считается первым литобъединением в московской неофициальной и самиздатовской среде. Дело в том, что свои стихи в самиздате издавали многие. Из известных московских журналов можно назвать «Синтаксис» Александра Гинзбурга, журналы участников чтений на площади Маяковского «Феникс» Юрия Галанскова, «Бумеранг» Владимира Осипова, журналы смогистов «Чу!» и «Сфинксы»<sup>195</sup>, не говоря уже о частных книжечках стихов, «изданных» разными подпольными поэтами. Однако «предшествовавшие смогистам в московской неофициальной поэзии «лианозовцы» и поэты круга Л. Черткова как о литературных группах о себе не заявляли»<sup>196</sup>.

Обзор новостей РСЕ от 24 июня 1965 года посвящен «покаянному письму» Александра («Алика») Гинзбурга, опубликованному 3 июня в «Вечерней Москве». Гинзбург, строптивый поэт, просидевший два года в тюрьме между 1960 и 1962 годами, заверяет, что стал верным советским патриотом и осознал свои ошибки, которые были использованы некоторыми заграничными кругами, представившими его в ложном свете. Он *внезапно понял*, что стал скорее косвенным «орудием иностранной разведки», а не бунтующим поэтом, и это заставило его *задуматься над своим прошлым и раскаяться*.

Хотя и нельзя сказать, что письмо явно неискренне, считает обозреватель, имеются некоторые поводы сомневаться, что оно было написано Гинзбургом исключительно по его инициативе.

Гинзбург стал известен в конце 1950-х как рьяный защитник абстрактного искусства. Будучи редактором нелегального литературного журнала «Синтаксис», он защищал права каждого поэта публиковать свои произведения. Разумеется, в статье, напечатанной в «Известиях» в сентябре 1960 года, выпуск «Синтаксиса» назван преступным актом.

29 июня 1965 года *New York Herald Tribune* публикует очередной репортаж Эмили Генауэр из Москвы, посвященный культуре и искусству в СССР. Среди многих парадоксов, подмеченных журналисткой, и то странное обстоятельство, что роскошные советские музеи, обладающие многими произведениями пионеров модернизма, не показывают этих работ дома, но зато часто предоставляют их другим музеям для выставок за рубежом.

Примерно месяц назад, пишет Генауэр, из Москвы в Ленинград приехал посол США Ф. Колер, чтобы лично открыть в залах Академии художеств выставку «Архитектура США», подготовленную Музеем современного искусства в Нью-Йорке в рамках соглашения о культурном обмене между двумя странами. В экспозиции, созданной куратором Артуром Дрекслером и аналогичной открывшейся ранее в МоМА, была представлена коллекция больших диапозитивов с примерами многоквартирных домов, роскошных вилл, церквей, театров и небоскребов, построенных Фрэнком Райтом, Мис ван дер Роэ, Вальтером Гропиусом и другими архитекторами. На открытии побывали примерно 8500 человек, однако публика не воспринимала экспонаты с единодушным восхищением. Многие спрашивали, почему не представлены обычные дома, как выглядят школы, жилые комнаты и т. п.

Журнал *Survey*<sup>197</sup> № 57 за октябрь 1965 года среди нескольких материалов, посвященных СССР, публикует пятистраничную статью слависта Жака Катто «Оскар Рабин, живописец» с автобиографией художника, подробным анализом его техники, стиля и материалов работ и несколькими ч/б иллюстрациями. Катто (1935–2013) описывает в статье свой визит в Лианозово и знакомство с живописцем и его барачной жизнью, отражение которой он увидел еще раньше на картине в доме своего приятеля в Париже. Как указывает в автобиографии Рабин, он стал «уходить от природы» в своих картинах и экспериментировать в характерном стиле с 1956 года (что подтверждается работой «Маленькое растение» (1956), которую можно было увидеть на прошедшей летом выставке в галерее Гросвенор, однако в статье нет ни слова о выставке). Рабин также сообщил, что зарабатывает на жизнь своей живописью и изготовлением плакатов и рекламы в худкомбинате. Статья посвящена исключительно анализу микрокосмоса Рабина и явно была написана еще до его переезда из Лианозова на Б. Черкизовскую в 1964 году.

В октябре 1965 года в итальянском журнале *Realta sovietica* № 151 появляется шестиполосный обзор выставки «Актуальные альтернативы 2» в Л'Аквиле, в особенности экспозиции графики молодых советских художников с участием А. Брусиловского, Ю. Соостера, Э. Неизвестного, Ю. Соболева, В. Янкилевского, И.

Кабакова, Б. Жутовского и группы «Движение» (Нусберг, Инфанте, Лопакон); автор — искусствовед Элио Меркури.

«Молодые советские художники идут к новому искусству», «Аквила показывает опыт советской молодежи», «Чтобы лучше понять наше время» — эти подзаголовки обзора позволяют уловить его общую позитивную тональность. В международной выставке скульптуры, живописи и графики приняли участие художники из 28 стран мира. «Одним из новых элементов фестиваля стали произведения десяти молодых советских художников; за исключением Неизвестного, они не имеют прецедента показа на Западе». Самыми серьезными и интересными из всех представленных в Аквиле авторов Меркури счел работы Юрия Соболева. Однако, если судить по иллюстрациям, более эклектичную экспозицию из столь разных художников трудно себе представить, и абсолютно белой вороной смотрится там рисунок из серии «Шотландский (? — Г. К.) душ» Кабакова. «Голый мужчина перед лицом бюрократической агрессии является одним из наиболее ярких примеров политической и социальной сатиры», — пишет автор.

**19 ноября** в **New York Herald Tribune** появляется заметка Престона Гровера о вечере поэзии девяти советских поэтов в Париже. На чтении стихов этой группы, приехавшей по приглашению французского правительства и издателей двуязычной антологии русской поэзии, составленной Эльзой Триоле и охватывающей период с 1711 года по наши дни, присутствовали три тысячи человек, среди которых было много белоэмигрантов. Часть переводов сделал Луи Арагон, муж Триоле и известный литератор-коммунист. На вечере переводы стихов зачитывали французские актеры, а затем стихи читали сами авторы. В группе приглашенных поэтов — А. Твардовский, Б. Слуцкий, Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, А. Сурков, С. Кирсанов, Л. Мартынов, Р. Рождественский и В. Соснора. По сообщению РСЕ от **15 ноября**, Анна Ахматова отклонила приглашение по состоянию здоровья.

**1 декабря 1965 года** РСЕ передает в новостях об открывшейся в конце ноября в Мюнхене выставке современной советской живописи и графики — «первой со времен войны» (!) в Западной Германии, к тому же коммерческой. На ней представлены 22 картины и около 200 рисунков 29 художников, которых, за исключением В. Фаворского, Р.

Фалька, Н. Андропова, Т. Мавриной, А. Каплана, трудно назвать известными. Большинство — представители советских республик или провинциальных школ, поэтому понять, какую группу или направление в советском искусстве должны представлять эти авторы — трудно. Диапазон цен — от 125 долларов до 2500 долларов за картину Фалька. Серия из 37 литографий Каплана тоже оценена в 2500 долларов.

Отбиравший в СССР работы для выставки директор Neue Münchner Galerie д-р Ричард Хибе сообщил 200 гостям, что в процессе отбора он избегал соцреализма, но искал местный колорит и фольклор. Он рассказал, что современные советские художники, хоть и не поддерживаются государством, могут теперь продавать свои работы частным покупателям и живут вполне прилично на эти доходы. Присутствовавший на открытии и написавший вступление к каталогу сотрудник Института истории искусств Министерства культуры СССР Михаил Либман поведал немцам, что показанные здесь работы и есть соцреализм... Все изложенные обстоятельства наводят на мысль, что выставка была инспирирована Минкультом СССР, даже если отбор работ проходил без давления.

**The New York Times Magazine** 19 декабря 1965 года поместил большой материал Деминга Брауна<sup>198</sup> «Приглушенный голос русского либерализма», посвященный деятельности журнала «Новый мир». Согласно автору, этот журнал стал «за последние 10–12 лет самой конструктивно-разрушительной силой в советской интеллектуальной жизни». Влияние журнала в обществе обратно пропорционально его тиражу: 127 600 экземпляров (для сравнения, тираж «Юности» составлял 1 485 000!). Браун перечисляет достаточно разношерстную по взглядам команду авторов журнала, включающую и тех, кого уже нет в живых: В. Маяковский, И. Бабель, Б. Пастернак, И. Эренбург, Вик. Некрасов, В. Аксенов, А. Яшин, Ю. Бондарев, Е. Евтушенко, К. Симонов, А. Солженицын, М. Шолохов, В. Войнович, критик А. Синявский (отметив его арест в сентябре) и, разумеется, А. Твардовский. Их портреты иллюстрируют статью. Вспоминает Браун и публикацию романа В. Дудинцева «Не хлебом единым», ставшего литературной сенсацией в СССР в 1956–1957 годах. Но теперь, пишет автор, множество рассказов и статей ходят по рукам в рукописях, что-

то иногда может оказаться опубликованным дома, но чаще это случается за границей.

Статья Престона Гровера «Рассвет советских писателей. Точка невозврата» в **New York Herald Tribune** от **23 декабря** тоже посвящена теме советской литературы. По мнению автора, несмотря на усилия чиновников партии и правительства, либеральное движение писателей и художников достигло такой точки, откуда уже невозможно повернуть вспять. Писатели, художники и музыканты считают теперь своим долгом вовсе не помощь партии в поддержке и прививании партийной дисциплины, а руководство движением страны от старого к новому. Хотя периодически и делаются шаги назад, как в настоящий момент, когда арестованы двое писателей, обвиняемых в публикации клеветнических материалов за рубежом (Андрей Синявский и Юлий Даниэль), либералы, по мнению Гровера, не слишком этим опечалены. В это же время группу молодых поэтов вместе с А. Твардовским выпускают в поездку в Париж и даже газета «Правда» защищает право писателей на создание необразцовых соцреалистических героев.

Югославский писатель и диссидент Михайло Михайлов рассказывает о своих впечатлениях от посещения советской столицы летом 1964 года в вышедшей в США книге «**Московское лето**»<sup>199</sup>. На немногих страницах, посвященных визуальной культуре, он, в частности, пишет: «Газеты нападали на молодого живописца Илью Глазунова, у которого в Москве проходила выставка. Я попытался посетить ее. Это оказалось невозможно; очередь была столь же длинной, как в Мавзолей. Другие выставочные залы были пустынные — и справедливо». Михайлов называет Глазунова «одним из самых многообещающих молодых советских живописцев». Разумеется, у западного гостя вызывает удивление тот факт, что «даже при том, что живопись Глазунова с трудом можно назвать „современной“, — напротив, он концентрируется на темах Древней Руси, — художник оказывается в официальной немилости...».

В основном же Михайлов рассказывает в книге о разных молодых, но уже признанных писателях и поэтах 1960-х годов и более раннего периода, среди которых Солженицын, Эренбург, Ахмадулина, Евтушенко и др.

В «**Советской культуре**» от **22 марта 1966 года** появляется большая статья критика В. Зименко «Художественный мир реализма»,

где автор после многословного рассказа об эволюции критического реализма XIX века робко подводит читателя к мысли, что «мы за реализм, но времена-то изменились». В самом деле, признали ли же мы Гогена, Сезанна, Матисса, а к собственному художественному прошлому относимся плохо. Возьмем мастеров «Мира искусства»: «нет сомнения, что они хоть и исповедовали некоторые консервативные идеи своего времени, но в ряде эстетических положений и особенно в художественной практике дали много объективно ценного».

«Социалистическое искусство ...не может плодотворно развиваться на суженной базе традиций одной школы, одного течения, одного, двух, трех пусть самых великих мастеров», — пишет Зименко. «Отчетливо осознавая идейную ущербность искусства, гражданскую индифферентность многих представителей таких, например, объединений, как „Голубая роза“ и „Бубновый валет“, было бы неправильно проходить мимо эстетически ценного в практике наиболее одаренных из них». Отмечая, что отношения художника с окружающей действительностью в наше время изменились, критик объявил, что нельзя по-прежнему ограничивать «живопись более или менее узкими стилистическими рамками», упрямо прилаживать ко всему мерки ...станковой бытовой картины середины XIX века.

Статье Зименко тут же была восторженно пересказана в **The New York Times**<sup>200</sup> и в новостных обзорах РСЕ/РС. Вновь мы видим надежды на ослабление позиций консервативных догматиков в советском искусстве.

С середины 1960-х годов количество зарубежных публикаций начинает расти в арифметической прогрессии, поэтому я остановлюсь только на самых важных. В **1966** году это прежде всего две весомые статьи известных западных искусствоведов того времени. **6 ноября** английский художник и критик марксистских взглядов Джон Берджер опубликовал в журнале **Sunday Times** большое обозрение советской неофициальной художественной жизни с цветными фотографиями Жана Мора<sup>201</sup>. В нем он анализирует творчество таких «отвергнутых художественной иерархией» художников, как Неизвестный, Гробман, Янкилевский, Кабаков, Соболев, Соостер, Яковлев, Брусиловский, и группы кинетистов во главе с Нусбергом.



Прежде всего, Берджер отметил общую черту всех этих художников — их амбициозность. Они не образуют группу с согласованной программой, но разделяют общую ситуацию отверженности официальной художественной иерархией и вместе верят в «глубокую мораль и социальное предназначение искусства». «Если художник не пророк, он ничтожество». Профессиональный художник в их понимании — мерзавец, вызывающий больше презрения, чем любой бюрократ. *Они оказываются в оппозиции к официальному искусству потому, что утверждают, что у людей есть право на актуальное искусство. И эта идея «актуального искусства» исключает озабоченность идеей создания бессмертных шедевров или стремление к личной оригинальности.*

Они эклектичны и готовы заимствовать идеи у любого другого художника, который кажется им полезным. Прекрасно разбираются в западном искусстве и постоянно передают литературу и альбомы друг другу. Их ощущение актуальности таково, *что для достижения своей цели они готовы использовать любые средства.*

Они верят в то, что могут способствовать развитию общества, пишет Берджер. Неофициальные художники рассматривают содержание своих работ не как завершённое доказательство навеки определенных позиций, но как предложение выбора позиции для зрителя. Некоторые их работы могут оказаться неудачными, но с их помощью эти художники добиваются признания социальной и политической зрелости советского народа. Вот почему они амбициозны.

Несмотря на такие несколько двусмысленные оценки Берджера, его обзор ситуации в советском искусстве середины 1960-х является большим достижением: помимо уже привычной хвалебной репрезентации творчества левых на страницах журнала, он серьезно анализирует и контекст их появления, и неявно регламентированные условия их существования на советской сцене.

Чуть раньше, в **апреле 1966 года**, в журнале **Survey** появляется 15-страничная статья Жака Катто «Советская живопись. Старые традиции и новые живописцы»<sup>202</sup>. Отчасти это расширенная и дополненная версия статьи того же автора 1964 года «Неизвестные лица советской живописи», но только в той части, где он знакомит читателя с творчеством четырех молодых художников: Л.

Кропивницкого, Д. Краснопевцева, О. Рабина и А. Зверева. Большая часть новой статьи посвящена анализу причин равнодушия к советской живописи на Западе и, наоборот, проблемам негативного отношения к западной живописи в СССР. Запад интересуется советскими художниками только тогда, когда они бунтуют и отказываются идти за стадом. В СССР, пишет Катто, большая часть публики с полным равнодушием смотрит на экспозиции декадентского буржуазного искусства, будь это абстракция, искаженное человеческое тело или что-то столь же культурно-экзотическое. Причина в том, что между этими двумя эстетическими лагерями по-прежнему стоит мощная стена и разрушить за один раз тот мир, что был построен 50 лет назад, невозможно, считает автор. Нельзя понять и значение того, что делают молодые советские художники, если не заглянуть далеко в историю и не увидеть причин изоляции искусства России от внешнего влияния.

Далее Катто посвящает почти десять страниц истории советского искусства, начиная с бурного дореволюционного периода художественных экспериментов, но справедливо отсылает особо въедливого читателя к книге Камиллы Грей «Великий эксперимент», изданной в 1962 году. С 1932 года содержание картины, пишет автор, приобрело первостепенное значение за счет потери качества живописи и отказа от наследия прошлого. Однако вовсе не за содержание, а за форму осуждает модернистскую картину советская публика. На французской выставке 1961 года картина Пиньона «Мертвый рабочий» подверглась единодушному остракизму. Дело в том, что рабочего нельзя было *увидеть*. Социальное содержание подверглось осуждению из-за неверной, по мнению публики, формы. Остается сделать удивительное открытие: социалистический реализм, родившийся как реакция на формализм, породил свой собственный, стерилизующий формализм.

Тем не менее, пишет Катто, сейчас мы видим возрождение живописи, очень робкое и достаточно наивное, что проявляется в бесконечной имитации прошлых течений, вроде кубизма, фовизма и т. п. Но это желание вернуться к прошлому не есть признак консерватизма; оно отражает потребность вновь пройти по когда-то оставленному пути. За ностальгией скрываются подлинные таланты,

пытающиеся воссоздать и создать свои собственные течения в живописи.

Газета **The New York Times**<sup>203</sup> вместе с «Советской культурой»<sup>204</sup> год спустя «освещают» выставку О. Рабина в Лондоне — разумеется, каждая по-своему. Стоит отметить, что американская газета ссылается в своем материале исключительно на лондонскую и советскую прессу и интересуют ее именно поношения Рабина в «Советской культуре», где художник представлен как пособник западной буржуазии. Ну, а сама статья пущена узкой колонкой по краю огромной рекламы известного универмага на Пятой авеню.

**«Комсомольская правда»** от **5 января 1966 года** публикует очень характерную статью молодых поэтов (ранее выступавших против соцреализма, но со временем ставших *правоверными*) Ю. Панкратова и И. Харабарова «Не в буре дешевых оваций», в которой откровенно говорится о двух враждующих лагерях. Они пишут: «Теперь все тот же мнимый спор „новаторов“ и „консерваторов“ заменила „титаническая“ борьба так называемых „ортодоксов“ и „леваков“ в поэзии. В сущности, никакой „ортодоксальности“ или „левизны“ содержания здесь нет, и все это лишь споры и столкновения литературных мнений, разность в подходе к обработке слова и к тем или иным темам, <...> но сейчас эти споры стараниями иных литературных мужей, годами закаленных в групповых схватках, превратились в фактор, серьезно мешающий творческому росту и содружеству молодых литераторов. Дело доходит до того, что поэтов одного „направления“, печатающихся, скажем, в „Октябре“, не станут публиковать в „Новом мире“ и наоборот. Не станут публиковать не из-за принципиальных, а из-за узкогрупповых соображений».

Далее авторы обрушиваются на литературную молодежь, стремящуюся с помощью *скандальчиков* приобрести известность не столько у себя дома, сколько на Западе...

В сущности, то же самое происходит и в лагере художников: поняв, что к чему к середине 1960-х, большинство левых стремятся прославиться на Западе и заручиться поддержкой западных критиков и искусствоведов. Усиливается процесс идеализации Запада и тамошних условий для художников. Как в левом, так и в правом крыле художников появляются полускрытые фракции и группировки, которые начинают не столько борьбу, сколько возню за место под

солнцем<sup>205</sup>. Особое значение приобретают «свои» во всех институтах, групповая поддержка и порука.

6–7 марта 1966 года многочисленные западные газеты и агентства, включая **New York Herald Tribune, The New York Times, Observer, Reuters** и др., публикуют материалы, посвященные смерти «матриарха русских поэтов» (по выражению Андрея Вознесенского) Анны Ахматовой. Конечно, журналисты не могут не упомянуть столь многие тяжелые периоды в ее жизни, начавшиеся вскоре после революции и продолжившиеся при Сталине и даже при Хрущеве.

Две заметки в **New York Herald Tribune** от 29 марта<sup>206</sup> и 4 апреля<sup>207</sup> 1966 года возвещают о начале очередного наступления консерваторов на либеральное крыло писателей в СССР. Индикаторами перемен становятся отсутствие Твардовского среди делегатов XXIII Съезда КПСС, вывод его из кандидатов в члены ЦК КПСС, осуждение повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и многочисленные нападки на «апологетов империализма», усиливших «идеологические диверсии», на съезде. По мнению автора обеих заметок, все эти факты свидетельствуют о глубокой обеспокоенности в ЦК КПСС, порожденной возрастающим разочарованием молодежи в идеалах коммунизма, что, впрочем, трудно назвать *новой проблемой* в СССР. Режим «маятника» никуда не уходит: 18 апреля вновь состоялась постановка антисталинской сатиры Твардовского «Теркин на том свете»<sup>208</sup>, которую вместе с другими сомнительными политическими пьесами изъяли из репертуара на время съезда.

В 1966 году в издательстве «Искусство», Ленинград-Москва, выходят замечательные «Письма Ван Гога» с довольно качественными цветными репродукциями его картин. Естественно, тираж в 50 тысяч расходуется очень быстро, и книга становится культовой.

Две статьи в **The New York Times** от 25 февраля<sup>209</sup> и 4 июня<sup>210</sup> указывают на усиление независимых позиций Академии наук СССР в вопросе об отношении к современному искусству. Интеллектуальная и научная элита, сообщает автор первой статьи Питер Гроуз, открыто (но без ненужной шумихи) игнорирует официальную советскую доктрину соцреализма. Институт физических проблем им. П. Капицы собрал и разместил у себя выставку свыше 200 полуабстрактных и иных

нереалистических картин, в основном 1920-х годов XX века, из частных коллекций и (внимание!) запасников советских музеев. Среди участников — Р. Фальк, Н. Гончарова, Б. Григорьев, А. Волков, К. Малевич, В. Татлин. Любовь советских ученых к современному искусству известна уже несколько лет, пишет Гроуз, но количество посетителей на этой выставке указывает уже на глубокий раскол между «частной» эстетикой советской элиты и «публичной» газетной эстетикой для масс.

Вторая статья посвящена выставке художника из Казани Алексея Аникеенка, организованной в том же Институте физических проблем. Профессор Петр Капица, активный собиратель современного искусства, увидел импрессионистические работы молодого художника в Казани и предложил ему выставку в Москве. Несмотря на успех художника в научных кругах и даже поддержку казанских комсомольцев, которые также неоднократно организовывали выставки Аникеенка<sup>211</sup> в Казани (забавно, что другие органы тут же их закрывали как идеологически враждебные), Союз художников продолжает отказывать ему в членстве. По словам Андерсона, «Комсомольская правда» тоже выступила в защиту Аникеенка и призвала к ослаблению запретительных принципов в искусстве, способствующих лишь расцвету конформизма и засилью посредственностей.

**31 мая 1966 года** *The New York Times* публикует большую статью югославского критика Михайло Михайлова о Булате Окуджаве, чья популярность в СССР, по мнению автора, сравнима лишь с известностью Хрущева. Хотя песни Окуджавы не записываются и не транслируются, а имя его не упоминается, он хорошо известен большинству россиян. Власти используют технологии романа Оруэлла «1984», чтобы вычеркнуть его из истории. В 1965 году в «Неделе» проводилась конференция самых популярных бардов, или исполнителей авторской песни. Окуджава не был даже упомянут, а победителями стали Анчаров, Ким, Галич, Визбор и Иванов. Используя термин новояза Оруэлла, Окуджава — *нелицо*. Такими же «нелицами» для советских лидеров, которые, по мысли Михайлова, стараются теперь изо всех сил забыть об их существовании, являются Хрущев и югославский политический деятель и писатель Милован Джилас.

«Художник» № 10, 1966 год. В. Ванслов. «Новое искусство? Нет, формальный эксперимент». О выставке группы «Движение» 1966 году в клубе Института им. Курчатова. «Представлены ничего не означающие объемные конструкции — вместо абстрактных пятен! <...> Было бы ошибкой полагать, что кинетическое искусство выдуманно участниками группы „Движение“. Оно заимствовано ими с Запада, где это течение выражает идейную пустоту и глубокий кризис художественного творчества. Произведения Ж. Тингли (так в тексте (имеется в виду Жан Тэнгли). — Г. К.), Н. Шёффера, Д. Бориани и др. представляют собой глупую попытку превратить абстрактные конструкции в художественное произведение». Упомянуты работы Р. Заневской, Ф. Инфанте, Г. Битт, В. Степанова, Л. Нусберга — последний и Инфанте причислены к «людям явно одаренным, обладающим художественной фантазией».

**21 ноября 1966 года** в **The New York Times** появляется огромная статья Теодора Шабада, посвященная петиции 62 советских писателей, направленной в марте того года в Президиум XXIII Съезда КПСС и Президиум Верховного Совета СССР в защиту осужденных литераторов Андрея Синявского и Юлия Даниэля, но проигнорированной властями, как и многие другие письма протеста. 19 ноября эта петиция, подписанная К. Чуковским, И. Эренбургом, В. Шкловским, Б. Окуджавой, Арс. Тарковским, Ю. Домбровским и другими известными фигурами советского литературного небосклона, была опубликована в «Литературной газете». В письме предлагалось пересмотреть дело талантливых писателей, совершивших «политические просчеты и бестактности», и «выпустить их на поруки». Что подразумевалось под поруками, не конкретизировалось, но справедливо указывалось, что «осуждение писателей за сатирические произведения — чрезвычайно опасный прецедент, способный затормозить процесс развития советской культуры. Ни науки, ни искусство не могут существовать без возможности высказывать парадоксальные идеи, создавать гиперболические образы. Сложная обстановка, в которой мы живем, требует расширения (а не сужения) свободы интеллектуального и художественного эксперимента».

Одновременно с текстом петиции **The New York Times** опубликовала большое, фактически «открытое» письмо Л. Чуковской

М. Шолохову, направленное ею в редакции многих газет и разные отделения Союза писателей. На XXIII Съезде Шолохов выступил с суровым осуждением Синявского и Даниэля: «Попадись эти молодчики с черной совестью в памятные 1920-е годы, когда судили, не опираясь на строго разграниченные статьи уголовного кодекса, а руководствуясь революционным правосознанием... (бурные аплодисменты)... Ох, не ту бы меру наказания получили бы эти оборотни!»<sup>212</sup>

В своем письме Чуковская прежде всего отметила, что книги нельзя судить ни в каком суде, кроме суда литературы. И писателей можно судить уголовным судом за их противоправные деяния, но не за их идеи, не за книги... В заключение Чуковская предупредила Шолохова, что его постыдная речь не будет забыта в истории.

Многочисленные западные газеты, среди которых **New York Herald Tribune**, **The New York Times**, агентство **Reuters** и др. публикуют радостные сообщения о выставках советских модернистов, к которым пришло наконец «официальное признание» — 9 марта Питер Гроуз рассказывает об открытии персональной выставки Тышлера в ГМИИ им. Пушкина<sup>213</sup>, 4 октября Чарльз Спенсер делится впечатлениями о выставке Лисицкого в лондонской галерее Grosvenor<sup>214</sup>, 24 октября<sup>215</sup> и 4 ноября<sup>216</sup> появляются заметки о выставке Фалька в выставочном зале МОСХа, за которой 28 ноября следует большая статья в **Frankfurter Allgemeine Zeitung** на ту же тему<sup>217</sup>. Как сообщается в заметке в **New York Herald Tribune**, в мае многие работы Тышлера вместе с произведениями П. Кузнецова, П. Кончаловского, М. Сарьяна и других живописцев едут в Париж в рамках соглашения о культурном обмене с Францией. Все авторы статей дружно высказывают надежду, что «уж теперь-то» власти разрешат показать образцы творчества и других русских авангардистов, до сих пор упорно скрываемые в запасниках музеев.

Увы, пока что этого не происходит. 29 декабря, по сообщениям УРІ со ссылкой на ТАСС, Третьяковка осмелилась повесить несколько акварелей Марка Шагала (!) — и они провисели в экспозиции несколько часов, после чего их отправили обратно в запасник, хотя ТАСС продолжал твердить, что «еще утром эти работы можно было увидеть». Через час ТАСС официально «стер» в сообщениях

упоминание о Шагале, что «указывало на очередную победу сталинистов»<sup>218</sup>.

«Выставка авангардистов в Москве закрылась через час» — с этой статьи Раймонда Андерсона в **The New York Times** от **23 января** начинается освещение советской темы в **1967 году**. Журналист подробно описывает все происходившее 22 января на выставке в клубе «Дружба» завода «Серп и молот» на шоссе Энтузиастов, что дает основания полагаться на его присутствие в залах клуба. Выставка по плану должна была продлиться три дня, и на открытие съехались сотни зрителей, которых беспрепятственно запустили в зал, но через час ее закрыли, объявив, что в соседнем зале вскоре должна начаться демонстрация кинофильма и потому необходимо освободить этот зал от публики. Под крики разочарования администратор добавил, что зал откроется через день для обсуждения выставки.

Говоря об участниках неудачной выставки, Андерсон рассматривает экспозиции О. Рабина, Л. Мастерковой, Д. Плавинского и перечисляет таких художников, как А. Зверев, Э. Штейнберг и Н. Вечтомов.

В тот же день «милиционеры в штатском» пресекли небольшую (20–50 человек) демонстрацию протеста молодежи у памятника Пушкину и задержали зачинщиков. Пара заготовленных дома бумажных лозунгов выражала протест против ареста на предыдущей неделе четырех молодых литераторов<sup>219</sup>, третий лозунг требовал отмены неконституционной 70-й статьи УК СССР, за которую полагалось до 10 лет лагерей за антисоветскую агитацию и пропаганду<sup>220</sup>.

Этим же событиям посвящены сообщения агентств UPI, Reuters, радиостанций РС и РСЕ, заметки в Guardian и других газетах.

В **1967 году** в Москву на конференцию чешских и советских критиков в составе официальной делегации приехал видный критик и искусствовед Индржих Халупецкий. С помощью своих коллег он знакомится в Москве с группой левых художников, и они производят на него большое впечатление. Квинтэссенцией либерально-идеалистической парадигмы Халупецкого можно назвать поиск свободы в человеке (столь модный в средней Европе в то время), для выявления которой самой идеальной средой оказывается искусство. Возможно, именно поэтому Халупецкого особенно привлекло



творчество Владимира Яковлева как человека и художника, находящего и реализующего эту свободу в своих работах вопреки жизненным обстоятельствам и здоровью — в будущем он издаст о нем монографию.

В июне 1967 года в пражском журнале *Výtvarné umění* Халупецкий публикует первую статью о московских «неофициалах» «Чудо видения»<sup>221</sup>. В сентябре печатает в журнале *Výtvarná práce* еще один материал — «Современное искусство в СССР»<sup>222</sup>, где рассказывает о Неизвестном, Целкове, Вейсберге, Краснопевцеве, Яковлеве, Булатове, Штейнберге, Плавинском, Янкилевском, Смирнове, Харитонове, Гробмане, Кабакове и Нусберге. Рассказ о поездке заканчивался неожиданными для той эпохи словами: «Искусство должно вернуться к своей подобающей функции, которая заключается не в инструктировании людей или исправлении жизни... Его глубочайшая цель — в прославлении жизни, в создании пространства, где жизнь сможет прославлять сама себя. Искусство должно быть таким, чтобы люди поняли, почему жизнь необходимо прожить полностью и целиком. Быть вне круга проблем логики или этики — в этом заключается мудрость и миссия искусства». В декабре эта статья перепечатывается во французском журнале *Opus International*, 1967, № 4, как *Ouverture à Moscou*. После этого, как пишет Л. Кантор-Казовская<sup>223</sup>, отношения Халупецкого с СХ СССР испортились.

Действительно, советские начальники любили всем указывать на их место. Однако следует вспомнить, что в том же году в Европе были опубликованы многочисленные материалы, посвященные русским «левым». Это переводная статья **Петра Вегина** «Семь из бесконечности» в газете *Kultúrny Život* (13 января) с упоминанием Неизвестного, Жутовского, Соболева, Янкилевского, Кабакова, Соостера и Брусиловского. Это большой полемический материал в итальянской газете *Rinascita* от 28 июля с предисловием **Бруно Шахерля**<sup>224</sup> «Новые тенденции в советском искусстве», включающий обзор визуального искусства **Антонио дель Герцио**<sup>225</sup> «Молодые художники, наслаждающиеся жизнью» и обзор музыкальной жизни «Наука и свобода в музыке в СССР» **Луиджи Песталоцци**<sup>226</sup>, с репродукциями Б. Козлова, Соболева, Соостера, Неизвестного,

Брусиловского, Егоршиной. В статье Шахерля перечислены такие художники, как М. Кулаков, Вейсберг, Биргер, Краснопевцев, и противопоставляемые им Андронов, Егоршина, Никонов, Пологова. Отдельно рассматриваются Янкилевский, Кабаков, графика Захарова и Голицына, позитивные отзывы на выставку в Л'Акуиле в 1965 году с участием Инфанте, Лопаква, Нусберга (группа «Движение»), Брусиловского, Кабакова, Неизвестного, Жутовского, Соостера, Янкилевского.

В обзоре современной музыки в СССР Песталоцци анализируются произведения Шнитке, Волконского, Сильвестрова, Денисова, Каретникова, Слонимского, Губайдулиной, Шнапера, Пярта, Щедрина, Тищенко, Грабовского, Годзяткина, Караева, Мамисашвили, Загорцева; упоминаются многие советские исполнители современной музыки.

Далее, это большая статья в **Neue Zürcher Zeitung № 178** от **1 июля 1967 года** «Современное искусство в Советском Союзе», публикуемая в связи с выставкой неофициальных художников в Galleria Il Segno в Риме. Сопровождаемая рисунками Рабина и Янкилевского, статья информирует читателя также о Звереве, Калинин, Немухине (фамилия искажена<sup>227</sup>), Брусиловском, Мастерковой, Биргере, Соболеве, Кабакове, Вечтомове, Соостере, В. Кропивницкой, Плавинском. В статье вновь рассказывается о трудностях выставочной жизни и общения с западными коллегами московских левых художников, однако указывается, что живут нонконформисты на доходы от другой деятельности или же имеют гарантированный доход от своих покровителей. Коллекционеры из социального слоя с более высоким доходом должны выкладывать, как известно по информации еще 1963 года, от 300 до 1000 рублей за картину. Отмечает автор и такую особенность московских выставок: Рабин, Немухин и другие должны пригласить на открытие выставки так много западных журналистов и дипломатов, чтобы «хранители социалистического реализма» чувствовали себя спровоцированными и реагировали с соответствующим вмешательством... Сближение с западной публикой современных неофициальных художников и скульпторов Советского Союза происходит пока лишь косвенно: они известны по репродукциям в журналах, книгах и каталогах, но процесс сближения идет «поэтапно», через государства-сателлиты, в особенности с помощью культурных кругов Польши и Чехословакии.

Так, например, Анжелика Савиния де Кирико из галереи Il Segno сначала увидела работы москвичей на выставке в Сопоте, а потом уже приехала в Москву с польским каталогом знакомиться с художниками и отбирать работы.

Вторая большая статья Мирослава Ламача в этом же номере газеты посвящена неизвестным работам Малевича, находящимся в запасниках Третьяковской галереи.

Также в **августе–сентябре 1967 года** появляется публикация о левом советском искусстве в итальянском журнале **Realta sovietica**, № 173/174.

Все эти материалы вызывают лишь недоумение, почему именно Халупецкий вызвал недовольство правления СХ в 1967 году.

Удивительная публикация в журнале «Юность» № 9 за 1967 год. Интервью Валентина Сильвестрова с Натальей Горбаневской (!) «Выйти из замкнутого пространства». «Вся музыка Сильвестрова, которую я слышала, была очень современна и нова по своим техническим и выразительным средствам, но внимание на этой новизне не концентрировалось; слушая, я ощущала свободу, простоту, естественность. Именно естественностью поразила меня эта музыка...» — пишет Горбаневская. Сильвестров рассматривает творчество Веберна и Шёнберга, говорит о Прокофьеве, Стравинском, Бартоке. О том, что токката Бабаджаняна написана в серийной технике, а «серия» встречалась еще у Баха; рассказывает о 12-тоновой гамме, об эволюции музыки Скрябина, о конкретной и электронной музыке Ноно, Штокгаузена, Булеза, о сути авангардной музыки: «Нет как таковой „атональной“ музыки — есть новая тональность, дающая новую выразительность... „Авангард“ — одна из попыток выйти из замкнутого пространства в разорванное». О новом для того времени исполнении в Киеве трио Грабовского для скрипки, контрабаса и рояля, ставшем «театральной постановкой» благодаря ударам по струнам рояля. О молодом ленинградском дирижере Игоре Блажке, первым исполняющем музыку Денисова, Волконского, Тищенко, Грабовского... — думаю, для советского читателя это интервью стало откровением.

**10 октября 1967 года International Herald Tribune** помещает заметку Кэрол Катлер с характерным названием «Что, советское искусство все такое плохое? — Да!» Речь идет об официальном искусстве, показанном в Манеже на юбилейной экспозиции художников РСФСР. За десятилетия своей истории соцреализм стал только хуже, пишет автор: над этими «бездарными», «откровенно плохими» произведениями будут смеяться в Париже, Лондоне и Нью-Йорке. Заметка, возможно, тенденциозна, но не может не служить предупреждающим сигналом для советских начальников.

Однако не стоит думать, что неофициальное искусство из СССР всегда идет на ура. Чуть раньше, **15 июня, в Baltimore Sun** появляется другая заметка, без подписи: «Запрещенное искусство из России выглядит примитивным». Нью-Йоркская выставка заставляет американцев недоумевать, «почему такая шумиха?» — сообщает подзаголовок. За день до этого в Галерее современного искусства на

площади Колумба открылась выставка работ таких «подпольных» художников, как О. Рабин, Д. Плавинский, А. Зверев и Ко из коллекции семейства Стивенс из Москвы. Картины — вместе с коллекцией икон XV и XVI веков, также запрещенных к вывозу, — отмечает автор заметки, — были привезены в Нью-Йорк русской женой корреспондента Эдмунда Стивенса. Как именно были они доставлены в Америку, Нина Стивенс уточнять отказалась.

Первое, что приходит на ум, когда мы видим работы Рабина, Плавинского и т. п. — «1890 год» и «безлико», — пишет автор. «О чем так беспокоится цензура в СССР?» Миссис Стивенс, по ее словам, привезла бы больше работ, но Министерство культуры отказалось с ней сотрудничать. Е. Фурцева не ответила ни ей, ни галерее. Оставшаяся часть экспозиции состоит из работ П. Челищева, Шагала и Кандинского, заимствованных у местных музеев и коллекционеров.

В 1967 году значительно изменяется стиль освещения на Западе культуры и искусства в СССР. В связи с 50-летием советской власти появляются серьезные критические обзоры, огромные статьи — как положительные, так и отрицательные, посвященные литературе, музыке, театру и изобразительному искусству в СССР. Так, **13 октября The New York Times** помещает материал критика Хилтона Крамера<sup>228</sup> на целую полосу «Малочисленный авангард советского искусства уходит от официального соцреализма». В статье кратко анализируются история российского модернизма и истоки социалистического реализма, учреждение Союза художников и т. п. вехи истории советского изобразительного искусства, поставленного на службу партийной идеологии. Затем Крамер рассматривает ситуацию с неофициальным искусством в СССР, отмечает малочисленность его представителей и их оторванность друг от друга и зрителей. Наиболее зрелыми из увиденных художников Крамер называет загадочного и меланхоличного метафизика Д. Краснопевцева и его антипода по темпераменту и стилю, абстракциониста Е. Михнова-Войтенко из Ленинграда. В отличие от Краснопевцева, периодически выставляющего и продающего свои работы, пишет Крамер, Михнов-Войтенко ни разу не выставил и не продал ни одной своей абстракции. Из прочих ленинградских художников автор отмечает Е. Рухина и А. Хвостенко — двух талантливых самоучек, из московских — А. Потешкина, С. Есяна и А. Зверева. Забавно, что далее Крамер

вспоминает нескольких «художников-экспрессионистов, одаренных бойкой и гладкой речью наряду с тенденцией к эклектике, которым уже удалось завоевать репутацию у многих иностранцев и местных коллекционеров, но кому еще предстоит создать действительно *свой* корпус работ». Это Д. Плавинский, О. Рабин, В. Немухин и Л. Мастеркова!

Разумеется, самым известным среди скульпторов критик называет Э. Неизвестного, занимающего двусмысленную позицию на советской арт-сцене: он дружит и с модернистами, и с истеблишментом. Недавно, сообщает автор, он получил крупный госзаказ на оформление пионерлагеря «Артек» в Крыму.

Отметив, что ключом для будущего в искусстве является новое поколение — как художники, так и коллекционеры, — Крамер заявляет: «Будущее советского искусства — в руках просвещенной буржуазии (!), которая в СССР — не меньше, чем на Западе, — ищет в искусстве и духовную поддержку, и подтверждение собственного паразитического статуса. Этот класс (!) в СССР молод и хорошо образован и имеет отчетливо выраженные современные взгляды на жизнь, поэтому затасканный популизм соцреализма не для него». «Между новой буржуазной элитой и новыми модернистами, новыми управляющими и новой богемой в СССР существует негласный союз. По мере роста значения первых будут укрепляться и позиции вторых», — заключает свою статью американец. Я бы сказал, что это самое существенное наблюдение Крамера и самое неожиданное для 1967 года!

Большой обзор советской музыки Гарольда Шонберга<sup>229</sup> появился в **The New York Times 12 октября 1967 года**. В СССР происходят большие перемены, пишет Шонберг, от которых Сталин, наверное, переворачивается в гробу. Брожение ощутимо в требованиях таких фигур в литературе, как Вознесенский и Солженицын, отменить цензуру, в уходе от соцреалистических лозунгов и возникновении авангардной школы в музыке, в обновлении исполнительского репертуара с включением в него ранее запрещенных композиторов наподобие Бартока, Стравинского и даже Шёнберга и Веберна; в новых официальных сочинениях, тяготеющих к абстрактной форме в стиле Хиндемита 1930-х годов.

Ни одно из этих достижений не проходило без борьбы, но Советский Союз встал на путь, ведущий в международное музыкальное сообщество, и с него уже не будет возврата, считает Шонберг.

Автор объездил Киев, Ленинград и Москву, чтобы самому познакомиться с происходящими изменениями и молодыми композиторами, использующими серийную технику в своих сочинениях. В Киеве он встречался с В. Сильвестровым, Л. Грабовским, В. Загорцевым и В. Годзяцким — они сообщили ему фамилии других композиторов: С. Слонимский и Б. Тищенко в Ленинграде; А. Волконский, Э. Денисов и А. Шнитке в Москве; А. Пярт и К. Синк в Таллине; Н. Мамисашвили в Тбилиси. В Ленинграде Шонберг познакомился с молодым дирижером Игорем Блажковым, исполняющим произведения западных модернистов; отметил рафинированность и осторожность московских композиторов, представляющих, по сути, современный академизм и потому не имеющих силы и специфики ленинградских и киевских композиторов; прошелся по творчеству таких «официальных модернистов», как Р. Щедрин, К. Караев из Баку, Н. Габуния из Грузии и др.

Отметил Шонберг и «возвращение» джаза в СССР, эксперименты профессиональных джазовых музыкантов с внедрением элементов музыки Возрождения, додекафонной музыки и индийских раг в свои экспромты. Некоторые советские композиторы, включая Р. Щедрина, используют в своих сочинениях джазовые элементы. С большим удовольствием Шонберг рассказал и об изменениях в стиле поведения и одежды молодежи в городах: они стали перенимать западные манеры, носить длинные волосы, бороды, гитары за плечами и исполнять песни Джоан Баэз, «Битлз» и Боба Дилана.

Как сообщают обзор РС/РСЕ от **8 ноября** и советские газеты **конца октября**, Президиум Верховного Совета СССР наградил 29 писателей и поэтов орденами Ленина. Среди награжденных — О. Берггольц, Б. Полевой, А. Сурков, А. Твардовский, А. Чаковский. Твардовский всегда был популярной на Западе фигурой, а в **январе 1967 года Newsweek** поместил статью «Хлеб, соль и правда» о его деятельности в роли главного редактора «Нового мира» и воздействии этого талантливого поэта и публициста на советскую литературную сцену. С начала года все журналисты ждали его снятия с поста в

«Новом мире», фиксируя в своих репортажах симптомы подковерной идеологической борьбы в верхах. Награждение А. Твардовского и публикации его стихотворений в «Правде» в январе 1967 года должны были сообщить миру о его непотопляемости и продолжении работы на посту главного в журнале. (Как известно, один раз Твардовского уже снимали с поста главного редактора, когда он опубликовал «Об искренности в литературе» В. Померанцева и др. острые для того времени статьи Ф. Абрамова, М. Щеглова и М. Лифшица (1953–1954). Но характерно, что пост члена ревизионной комиссии ЦК он тогда сохранил! <...> После четырех лет с К. Симоновым во главе журнала и публикации им важного романа Дудинцева<sup>230</sup> Твардовский вернулся на пост главного с тихим убеждением коммуниста в возможности постепенного расширения рамок дозволенного в рамках советской системы.)

**24 ноября 1967 года Die Zeit** публикует статью Фреда Приберга «Новая музыка в СССР», в которой он тоже обращает внимание на то, что советские художники, литераторы и музыканты выказывают теперь гораздо большую гражданскую смелость, чем раньше. Статья, по сути, посвящена Валентину Сильвестрову, хорошо известному в Европе, но не в России. Наконец-то и ему предоставили слово на страницах журнала «Юность». Композитору удалось свободно и спокойно рассказать об истории «дегенеративной буржуазной современной музыки». Он говорил о Булеше, Штокхаузене и Луиджи Ноно, о додекафонической музыке и электронной композиции. Теперь, считает Приберг, кругозор любителей музыки в Ленинграде, Киеве и Москве расширился как никогда прежде, и интервью ими горячо обсуждается. И хорошо, добавил автор, что Сильвестрову удалось привести ненавязчивые доказательства того, что стилистические и композиционно-технические достижения XX столетия совершенно спокойно укладываются в рамки социалистического реализма.

**1968 год** открывается сообщениями новостных агентств (Reuters и др.) и газет о наконец-то прошедшем «процессе четверых», безобразно отложенном на год. Речь идет о трех «писателях-любителях» — Александре Гинзбурге, Алексее Добровольском и Юрии Галанскове, арестованных в январе 1967 года вместе с машинисткой Верой Лашковой по обвинениям в составлении и публикации «Белой книги», посвященной процессу Синявского и Даниэля, и подпольного



литературного журнала «Феникс-66». Галансков обвинялся также в хранении и незаконной торговле валютой, полученной от эмигрантского Народно-Трудового союза<sup>231</sup>. Как известно, только Добровольский признал себя виновным и дал показания. Лашкова признала, что печатала рукописи книги и журнала, но отрицала, что занималась антисоветской агитацией. Все были приговорены к разным срокам лишения свободы; Лашкову — с учетом проведенного года в тюрьме — освободили уже 17 апреля.

По сравнению с процессом Синявского и Даниэля 1966 года эти события вызвали гораздо большую протестную активность в обществе. В Генеральную прокуратуру, редакции газет и «лично товарищам Брежневу, Косыгину и Подгорному» было написано множество коллективных писем, где указывалось на нарушения законности в ходе процесса и ложность многих показаний, требовался пересмотр дела. Ни на одно из писем ответа дано не было<sup>232</sup>. Однако эти протесты способствовали окончательному оформлению и консолидации диссидентского движения в СССР.

Заметки в газетах **The New York Times** от 11 июня и **International Herald Tribune** от 12 июня 1968 года сообщают о готовящейся публикации<sup>233</sup> в США двух романов А. Солженицына — «В круге первом» и «Раковый корпус», несмотря на неоднократные и публичные просьбы автора не публиковать его произведения за границей без его личного согласия. Первый роман, по утверждению Солженицына, был конфискован КГБ при обыске в 1965 году, а второй запрещен после долгой подготовки публикации в «Новом мире». Уже в это время появляются слухи о том, что КГБ сам переслал рукописи романов на Запад с провокационной целью обвинить писателя впоследствии в нелегальной передаче произведений западным издателям. Сообщения о готовящихся изданиях вызвали беспокойство у американских славистов. Так, Виктор Эрлих, завкафедрой славянских языков Йельского университета, заявил: «Думаю, что издатели безответственно относятся к личной безопасности г-на Солженицына, проявляют черствость и неуважение к его волеизъявлению».

В 1968 году в разных западных изданиях значительно возрастает количество аналитических материалов, посвященных связям советских поэтов и писателей с Западом, внешне благополучному положению

официальных авторов, сопровождаемому суровой цензурой их произведений. Об этом, к примеру, пишет **Neue Zürcher Zeitung** от **14 июля**<sup>234</sup>. Характерно, что в качестве лучших произведений русской литературы за последние десятилетия газета называет «Доктора Живаго» и «Раковый корпус», в сокращенном виде опубликованный в «Гранях» № 67 в июне 1968-го.

Что же касается изобразительного искусства, то большинство публикаций 1968 года все больше указывают на воцарение застоя в официальной советской культуре. Продолжаются бесконечные заклинания на различных съездах о необходимости повышения бдительности перед лицом обострения идеологической борьбы в мире, но всем уже совершенно ясно, что главным лозунгом является просто «не пущать и запретить!», и с этой установкой безмолвное большинство ретиво согласно.

Очередное наступление академиков на «абстрактные формы выражения» отмечено в заметке<sup>235</sup> в **The New York Times** от **25 сентября 1968 года**, где рассказывается о статье Николая Томского в «Правде» от 24 сентября. Там президент академии вновь сурово предупредил не только левых художников за отход от принципов соцреализма, но и членов выставочных комитетов, принимающих на выставки «несоцреалистические произведения». Однако в преддверии 3-го Всесоюзного съезда художников в прессе неожиданно разгорается свара между... «своими», то есть консерваторами-академиками и левоцентристами в Союзе художников, не собирающимися отдавать либеральные завоевания. Сначала в журнале «Огонек» № 41 за 1968 год напечатали злопыхательскую статью действительного члена АХ А. Лебедева «Творчество ли?», где он резко раскритиковал журнал «Творчество» и обвинил его в потворстве формалистам, пропаганде нереалистических средств выражения и прочих идеологических грехах.

В ответ в «Советской культуре» от **14 ноября 1968 года** появилось письмо, подписанное секретарями СХ СССР, народными художниками СССР и республик Е. Белашовой, Н. Пономаревым, Т. Салаховым и др. Используя стандартную газетную лексику того времени, Лебедева обвинили в «искажении общего смысла и творческого пафоса выступлений авторов», «подтасовке фактов», «наклеивании ярлыков формализма на известных советских

живописцев», «предвзятом отношении» и т. п. Приведу один абзац из этого письма: «Статья Лебедева изобилует тенденциозными передержками. Вот что он пишет: „Из каких оснований исходил журнал, когда воспроизводил и популяризировал (порой единодушно с рядом органов буржуазной печати) формалистические работы Н. Андропова, Б. Биргера, В. Вейсберга, К. Мордовина?“ Бросив такой упрек, Лебедев умалчивает о том, что работы этих авторов, показанные на „Выставке семи“, публиковались в „Творчестве“ в дискуссионном порядке под рубрикой „Спор у произведений“. Скрывает он и тот факт, что эти работы были подвергнуты на страницах журнала профессиональной критике, и разговор о них завершился критическим разбором выставки народным художником СССР Д. Шмариновым. Если следовать логике А. Лебедева, то публикацию в его собственной брошюре о формализме работ западных абстракционистов также следовало бы признать „популяризацией“ их „творчества“. Но мы далеки от этой мысли. Мы считаем, что серьезный разговор в профессиональном журнале о каком-либо произведении невозможен без его репродуцирования...»

Не вдаваясь в дальнейшие забавные детали письма, скажу лишь, что консерваторов в лице Лебедева в нем корректно, даже изысканно, но крепко лягнули за посягательство на Союз художников.

В «Литературной газете» № 7, 1969 год, с. 13, опубликована статья Льва Гинзбурга «В плену пустоты». Зачин статьи пафосный: «Модернисты утверждают, будто создают новый художественный язык, закладывают основы искусства будущего»... Далее автор рассказывает о венской группе писателей-авангардистов (Ф. Ахлейтнер, Г. Рюм, О. Винер) и их сборнике конкретной поэзии. В их истории — много схожего с историей лианозовской группы поэтов и сутью «оттепели»: «Венская группа оформилась в конце 1950-х <...> однако зарождение группы относится по существу к годам 1945–1946-му, когда в послевоенной сумятице художественная интеллигенция стала пробуждаться от оцепенения гитлеровских лет. <...> Пришла пора надежд, весенней неразберихи, похожей на игру. Все, что считалось прежде запретным, приобретало особую ценность. Увлечение новейшей модернистской поэзией явилось своеобразной реакцией на барабанную трескотню фашистской „лирики“ с ее грошовой „доступностью“, банальностью и примитивизмом». Как

много можно увидеть здесь общего с психологией послесталинской «перестройки»!

В заметке под многозначительным названием «Самоизоляция советской художественной жизни» в швейцарской **Neue Zürcher Zeitung** от **16 мая 1968 года** анализируется опубликованная 14 мая в «Правде» статья известного советского композитора Шостаковича, где он призывает своих советских коллег не поддаваться влиянию сегодняшнего западного музыкального творчества. Статья была явно приурочена к открывающемуся в Москве Съезду композиторов РСФСР. Шостакович подчеркнул, что было бы большой теоретической ошибкой полагать, что искусство должно развиваться исключительно «на уровне эволюции форм», а не «как процесс обогащения новым содержанием жизни». Настоящее искусство существует для того, чтобы воспевать человека, доброту и красоту.

«Наведение мостов» между капиталистическим и социалистическим миром очень беспокоит советских руководителей, сообщается в обзоре РС от **16 декабря 1968 года**. Об этой опасности говорил на Съезде художников критик В. Кеменов. Дело осложняется тем, что новые течения стараются выдать себя за течения революционные и даже за реализм, пишет он в «Советской культуре» от 30 ноября. Например, «известная всем книга, вышедшая во Франции, „Реализм без берегов“<sup>236</sup> ратует за такое „расширение“ реализма, которое охватывает и кубизм, и абстракционизм, и сюрреализм, и множество прочих упадочнических течений...» Как иронизирует по этому поводу РС, Кеменов скромно умалчивает о том, что автор этой книги Роже Гароди — ведущий идеолог Французской коммунистической партии. В сущности, его теория опиралась на вполне марксистскую концепцию: «реализм есть акт творчества, и потому все, что сотворено человеком, есть реализм».

В 1968 году Йорик Блюменфельд в вышедшей в Нью-Йорке книге с емким названием «**Качели. Культурная жизнь в Восточной Европе**»<sup>237</sup> пишет: «Длительные усилия русских установить идеологическое единomyслие спустя пятьдесят лет после Октябрьской революции рассматриваются [в Восточной Европе] с искренним презрением. Все польские живописцы отлично знают, например, что в Москве выставки абстрактного искусства по-прежнему закрываются, что выставку работ Марка Шагала быстро замолчали в прессе и что

картины советского экспрессиониста Оскара Рабина были заклеены как „непристойные шутки“, а самого Рабина объявили „отвратительно большим человеком“. Московский союз художников заявил, что „Рабин бросает тень на советскую идеологию, искажает истинную картину нашей жизни в глазах иностранного наблюдателя и дает основания для прекрасно обоснованной пропаганды против нашей страны“. Но интеллигенция Восточной Европы, гораздо менее подверженная закостенелости и догматизму, чем российская, еще не потеряла свое стереоскопическое видение жизни»<sup>238</sup>. Конечно, эти слова Блюменфельда (и дальнейшее повествование в книге) отражали парадигму восприятия ситуации в СССР в едином ключе, без нюансов или разграничений. Но вывод, сделанный автором после его путешествия по Европе, надеюсь, заставил наши идеологические инстанции задуматься: «Степень, в которой СССР утратил свою способность оказывать реальное влияние в культуре повсюду — от Праги до Бухареста, — поразительна. Москва сегодня рассматривается как центр огромной культурной пустоты».

В **The New York Times** от **11 марта 1969** года появляется крайне любопытная статья<sup>239</sup> о неудавшейся публикации «Доктора Живаго» Пастернака в Чехословакии. Как известно, издание романа в 1957 году в Италии стало первой *тамиздатовской* публикацией для советских писателей. После этого события Борис Пастернак получил Нобелевскую премию по литературе, а издатель Джанджакомо Фельтринелли по настоянию Президиума ЦК КПСС был исключен из компартии Италии. Такая вот героическая история.

Теперь же этот левый издатель из Милана, которому принадлежат все права на издание, отказался давать разрешение на публикацию «Доктора Мертваго»<sup>240</sup> в Чехословакии, заявив, что выход этой книги там будет расценен как антисоветский политический демарш. По словам представителя пражского издательства, Фельтринелли спросил его, имея в виду политику пассивного сопротивления чехословацкой компартии советскому доминированию: «Когда вы наконец прекратите там валять дурака?» Воистину неисповедимы пути Господни...

В **марте 1969** года в английском издании журнала **Réalités** вновь появляется обзор Джона Берджера, посвященный «Московскому подполью». В нем он отчасти повторяет то, что было уже сказано в журнале **Sunday Times** в 1966 году, и сопровождает статью как новыми,

так и старыми цветными фотографиями. А за три года многое изменилось. Так, в обзоре Илья Кабаков по-прежнему работает в подвале и в будущем должен стать, по мысли Берджера, хорошим театральным дизайнером. На самом деле у него уже в конце 1967 года появилась роскошная мастерская, и менять свою профессию книжного художника Илья явно не намерен... На этот раз Берджер рассматривает меньшую команду художников: Брусиловского, Неизвестного, Кабакова, Янкилевского, причем основное внимание уделяет двум последним. Похоже, что основной смысл этого обзора — опровергнуть ходячее утверждение, что «русские владеют даром литературы, но не изобразительного искусства». «А как же русские мастера авангарда XX века?» — восклицает критик. По его мнению, большой урон русскому искусству нанесли в XVIII веке Академия художеств, построенная в России по модели академий Жана-Батиста Кольбера, и сталинский академизм. Но сейчас в Москве, предполагает Берджер, *начинается* движение, сравнимое с первым русским авангардом. Энтузиазм этих молодых художников связан с их верой в социальную роль искусства и в потенциал зрителя, и потому они готовы быть пророками в своем отечестве, опираясь на поддержку некоторых прогрессивных и высокопоставленных политиков, ученых и философов. Такая вот нонконформистская картина.

Примерно такого же рода статья «Крест на стене» в газете **Neue Zürcher Zeitung** от **30 марта 1969 года** рассказывает с достаточным количеством ошибок о творчестве «самого убедительного художника в СССР» Оскара Рабина, навсегда прописанного в Лианозове. Помимо Рабина среди других «традиционалистов», отделенных автором от неофициальных художников-экспериментаторов, названы В. Ситников и В. Яковлев.

Определенный интерес вызывает статья Ханса Петера Риизе «Новая школа в Москве. Выставка советских художников во Франкфурте» в газете **Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)** от **15/16 мая 1969 года**. Риизе рассказал о роли пражских искусствоведов в продвижении малоизвестных советских художников несоцреалистической школы из Москвы на Западе, в частности об организаторе этой выставки во франкфуртской галерее Interior Арсене Погрибном, который написал «патетический» текст для каталога и способствовал передаче работ из итальянской галереи Il Segno. Самым

известным на Западе Риизе называет творчество группы «Движение», уже представленное в **FAZ 18 апреля 1969 года** в статье «Советский авангард».

В оправдание *провинциальности* художников из Москвы Погрибный пишет в каталоге: «Искусство новой школы Москвы — это голос другой стороны. Она родилась в невообразимой уединенности, закрытая от культурного развития остального мира. Эта уединенность привела к углублению народной души, к „ориентализму“, как сказали бы на Западе». Посетителю выставки, отмечает Риизе, остается только гадать, что подразумевал Погрибный под «народной душой».

Риизе отмечает коллажи Брусиловского, графику Соостера и Мастерковой, рисунок Полевого, но особо выделяет Льва Нусберга, продолжающего традиции русского конструктивизма. Техника его графических работ, говорит критик, могла бы называться скорее западноевропейской, чем советской, и это делает тезис Погрибного о «невообразимой уединенности» СССР по меньшей мере гиперболизированным.

Стоит обратить внимание и на те многочисленные аналитические статьи, появляющиеся в 1969 году в западной прессе, которые больше касаются не художников, но весьма серьезно рассматривают зависимость сложившейся социальной ситуации в СССР от общеполитической и противоречивые взаимоотношения советских писателей и власти. Так, из статей в **The New York Times** от 27 мая<sup>241</sup> и 27 июня<sup>242</sup> 1969 года и из статьи в **Times** от 1 августа<sup>243</sup> 1969 года можно сделать совершенно определенные выводы: а) об окончании возрождения в культуре, сопровождающемся явно санкционированной фиксацией статуса-кво — достигнутого баланса консервативных и нонконформистских течений в стране; б) о выявлении пессимистических настроений в среде либеральной интеллигенции и нарушении взаимопонимания между диссидентами и центристской массой, начавшихся с потери единства в обществе после ввода советских войск в Чехословакию в 1968 году; и в) о (неожиданной) тесной зависимости всех этих процессов от ухудшения отношений между Китаем и СССР. Иначе говоря, о глубоком и достаточно затяжном общественном кризисе в СССР.

Как пишет **Бернард Гверцман** в **The New York Times**, большинство советских либералов считают, что злосчастный «баланс

сил» — не в их пользу. Вооруженные силы все громче обвиняют их в искажении роли командиров Красной Армии в войне и в очернении Сталина как неспособного командующего. Партия требует от писателей усилить воспитание патриотизма в массах, учитывая прошлогоднее чехословацкое восстание, а теперь и угрозу конфликта с Китаем на Дальнем Востоке... На либеральной сцене воцаряется театр на Таганке, детище Юрия Любимова и идол московской интеллигенции на ближайшие лет 15. Однако нет никакой последовательности и определенности в позициях редакций и критиков, отмечает Гверцман. Скажем, роман либерала Б. Окуджавы о декабристах, над которым он работал больше четырех лет, опубликован в... журнале «Дружба народов», известном своей консервативностью.

Еще большим пессимизмом отличается статья в **The New York Times** **Х. Сейлисбури**. Напряженность во внешнеполитической сфере сказывается и в незаметной для советских обывателей области: все больше западных корреспондентов за свои слишком откровенные публикации получают предупреждения и ограничительные санкции от соответствующих ведомств, а некоторых просто высылают из СССР.

По оценке неназванного советского интеллектуала<sup>244</sup>, «руководители СССР очень озабочены ситуацией с Китаем. Они не знают, чего ждать. В этой ситуации они не могут даже допустить возможность критики внутри страны. Они думают, что это ослабит их позиции, и потому у них была такая реакция на Чехословакию: они боялись оставить ненадежную страну в тылу, если бы вдруг началась война на Дальнем Востоке. Китай и китайский кризис стоят в корне нынешней проблемы».

А по оригинальному мнению молодого сотрудника советского правительства, «наши руководители считают, что самое безопасное — подавить инакомыслие или расхождение во взглядах. Они по-другому не умеют. И в этом их трагедия. На самом деле инакомыслие в этой стране направлено не против системы. Оно направлено на совершенствование ее работы»<sup>245</sup>.

Журналист отмечает, что все меньше людей читают Евтушенко, имена Вознесенского и Ахмадулиной практически исчезли из журналов, Аксенов пишет какую-то низкопробную халтуру, и вновь



появились требования отставки Твардовского с поста главного в «Новом мире».

О разрыве между патриотическими чувствами и либеральными воззрениями у советских писателей пишет в **Times** **Леопольд Лабедз**. К примеру, демонстрация протеста против ввода наших войск в Чехословакию в августе 1968 года на Красной площади была встречена враждебными выкриками толпы вокруг, и эта реакция не могла пройти бесследно: раскол между просвещенной частью интеллигенции и настроением большинства населения очевиден. Булат Окуджава в интервью итальянскому журналисту сказал, что «устал жить». Анатолий Кузнецов принял решение не возвращаться в СССР (и полетели первые ласточки третьей волны эмиграции!). Из редакционной коллегии «Юности» *исчезают* Василий Аксенов, Евгений Евтушенко, Виктор Розов... Либерально-официальные писатели старательно подвергают себя самоцензуре еще до того, как их вещи прочтет официальный цензор. В этих условиях, не находя иного выхода, либеральные протесты все чаще сводятся к самиздату или же документы и произведения публикуются на Западе. Начала выходить самиздатовская «**Хроника текущих событий**»: первый номер вышел **30 апреля 1968 года**, а последний на тот момент № 7 — 30 апреля 1969 года. В самиздате можно избежать, надеется Лабедз, оруэлловского двоемыслия. Но, если власти начнут новую атаку на самиздат, количество литературных перебежчиков возрастет, а слова Е. Замятина вновь станут актуальными: в 1921 году в статье «Я боюсь» он сказал, что, если русская литература не перестанет вздрагивать от каждого еретического слова, «боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое».

В **1969 году** вышла знаменитая книга «**Искусство и революция**» **Джона Берджера** об Эрнсте Неизвестном<sup>246</sup> — первая после революции зарубежная монография о живущем русском художнике, где автор подробно описал полную взлетов и падений жизнь скульптора и его упорное следование собственной линии в творчестве, его веру в социальную роль искусства в СССР. Берджер отмечает, что в творчестве Неизвестного нет ничего инновационного по современным западным стандартам, что с исторической точки зрения его стиль относится к 1915–1925 годам, и в качестве очевидных «учителей» называет Родена и Г. Мура, однако придает большое значение его

социальной роли стойкого и смелого борца — борца с бюрократией, советским обскурантизмом и... смертью, — последняя тема и стала, по мысли критика, главной в творчестве этого самого популярного на Западе советского скульптора.

В СССР в издательстве «Искусство» в **1969** году тоже вышел хит того времени — сборник статей «Модернизм. Анализ и критика основных направлений». Авторы — НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР, под редакцией В. В. Ванслова и Ю. Д. Колпинского. Сборник, включавший 182 иллюстрации, долго служил советским людям учебником по современному искусству и выдержал множество переизданий.

**1970** год можно начать с обзора ситуации в советской литературе Мартина Ньюри<sup>247</sup> «Письмо из Москвы», опубликованного **8 января** в манчестерском **Guardian**. Автор, недавно вернувшийся из СССР, рассказывает о непрекращающемся процессе идолизации Ленина (в год его столетнего юбилея), о чувстве изоляции, отчуждения и клаустрофобии у писателей, принципиально не желающих или неспособных писать по указке сверху. Как и многие другие журналисты, Ньюри отмечает отсутствие осведомленности среди советской публики об оппозиционном движении среди литераторов, о публикациях советских писателей на Западе и т. п. благодаря цензуре и подконтрольной прессе. Да и «движением» это назвать трудно, справедливо пишет автор: среди творческих людей нет единства, а есть лишь компании, тусовки, не обладающие ни политическим весом, ни способностями что-либо изменить или способствовать реформам. Более того, у них нет никакой поддержки за пределами их сообщества, о чем они прекрасно осведомлены. Основные массы советских людей — при всех их проблемах и недовольствах — легко поддаются пропаганде и враждебно относятся к проявлениям критики существующего порядка.

Весьма характерное и забавное описание быта и творчества неофициальных художников представлено в газете **Times** от **4 декабря 1970** года под заголовком «Московские модернисты продолжают рисовать так, как им хочется». Более того, как отмечает Джеймс Клэрити, многие живут весьма хорошо — лучше, чем большая часть москвичей, — зарабатывая на жизнь коммерческими заказами. Автор побывал у многих художников в их домах или мастерских, отметил

цветные телевизоры и роскошную студию Кабакова. Модернисты рисуют в разных стилях, поэтому они не образуют какую-то единую новую школу советского искусства, отмечает Клэрйти. Единственное, что их объединяет, — их неофициальный статус.

В статье перечислены «аккуратно одетый» абстракционист Владимир Мороз, жена которого виолончелистка Наталья Гутман уже несколько раз выступала за границей; тихий Оскар Рабин — один из тех, кто уже известен на Западе, но *никак* не может вступить в Союз художников; иллюстратор детских книг Илья Кабаков с мальчишеской улыбкой и эксцентричными работами; Михаил Одноралов, рисующий яркими красками жутко эмоциональных Иисусов... Многие уже выставлялись на Западе и гордо демонстрируют каталоги и проспекты со своими работами. Главный вывод обзора: «для неофициальных художников в Советском Союзе нет никакой надежды устроить свою выставку, но их жизнь может быть вполне комфортной».

Несколько газет **28–29 мая 1970 года** посвящают свои заметки выставке Олега Целкова в Белом зале Дома архитекторов, закрывшейся за день до этого через... 35 минут после открытия. Это газеты **Washington Post, National Herald Tribune, Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)** и агентство **UPI**. Правда, первые две газеты публикуют материал одного и того же автора, Энтони Астрахана, а **FAZ** ссылается на **UPI**. Ссылаясь на некоторые «информированные советские источники», Астрахан сообщает, что закрытие могло быть вызвано присутствием на выставке — среди примерно 40 гостей — иностранных корреспондентов. А еще он пишет о ценах, установленных Целковым на своих «ярких дебилов» для новых покупателей: 1 рубль за квадратный сантиметр. Соответственно, картина 100 × 120 см будет стоить... 12 тысяч рублей, а ведь это средний формат. Интересно, кто мог себе позволить в то время покупать такую живопись за такие деньги?

Газета **Süddeutsche Zeitung** от **11 марта 1970 года** публикует статью Дорис Шмидт о выставке «русского авангарда» в Кельне под названием «Мысли о свободной повседневной жизни». Как отмечает автор, прежде всего посетителю галереи Гмуржинской бросаются в глаза работы Кабакова. В его рисунках («В квартире № 16»), как кажется Шмидт, ощущаются мысли о простой, повседневной жизни — они концентрируются на домашнем очаге, на мечте о доме... Далее она

коротко рассматривает всех участников выставки, а это: вызывающий у всех иностранцев ассоциации с Миро и Пикассо или Клее Янкилевский, экспрессивный Яковлев, рефлексирующий Брусиловский, традиционалист формы и цвета Плавинский, выросший из фольклора Гробман, эротичный и остроумный Соостер, аллегоричный Неизвестный, орнаменталист Шемякин, разрабатывающий тему пейзажа Алексей Смирнов. «Тишина на выставке говорит языком времени», — заканчивает свою статью Шмидт.

«Правда» от 3 марта 1970 года публикует большой книжный обзор профессора А. Зися под символическим названием «Модернизм — враг творчества». В очередном «марксистском анализе модернистского искусства» давно уже нет ничего нового, но здесь мы находим отражение той кропотливой исследовательской и критической деятельности, которую ведут все пропагандистские институты Советского Союза. Зись выделяет следующую литературу, вышедшую в СССР в последнее время: 1) сборник «Современные проблемы реализма и модернизма», подготовленный ИМЛИ им. Горького; 2) «Против абстракционизма. В спорах о реализме» В. Кеменова; 3) «Кризис безобразия. От кубизма к поп-арту» М. Лифшица и Л. Рейнгардт; 4) «Модернизм. Анализ и критика основных направлений» под редакцией В. Ванслова и Ю. Колпинского; разные переводные издания. Зись вспоминает и присуждение Нобелевской премии одному из столпов «театра абсурда» С. Беккету, и слова С. Дали, назвавшего стихию предметности в новых направлениях 1960-х поп-арте и почему-то оп-арте «триумфом халтуры», и слова Джона Берджера о том, что «Культура, Наука, Разум — все ценности, названия которых мы пишем с большой буквы, убиты... на их место поставлены суеверие и идола коммерческой фабрики снов» — впрочем, мы не знаем, из какого контекста выдернута эта фраза. В любом случае напомним, что все подобные издания, особенно те, что отличались действительно глубоким анализом и разнообразием иллюстраций, служили в те годы «учебниками современного искусства» для молодежи, часто не имевшей иной возможности увидеть уже ставшие каноническими произведения западных художников.

Наконец, чешский искусствовед-русофил Душан Конечны публикует в 1970 году книгу о кинетизме<sup>248</sup>, куда включает две работы

В. Колейчука и по одной работе Л. Нусберга и Ф. Инфанте. Стоит вспомнить, что Конечны первым способствовал публикации творчества группы «Движение» в чешской прессе еще в начале 1964 года, а затем и доставке их работ в Прагу в 1965 году для выставки в галерее Karlové Náměstí (под названием «Московское кинетическое искусство»). Другие чешские искусствоведы — Индржих Халупецкий, Мирослав Ламач и Иржи Падрта, каждый из которых писал о Малевиче, — также были посетителями московской студии Нусберга и хорошо знали творчество его группы<sup>249</sup>.

\* \* \*

Из обзора западной и советской прессы по частотности упоминаний следует вывод: в 1950–1960-е годы главными левыми художниками были, без сомнения, Э. Неизвестный и О. Рабин. За ними выстроились в очередь Р. Фальк, В. Фаворский, И. Глазунов, А. Зверев, Д. Краснопевцев. На пятки им наступали Н. Андронов, П. Никонов, Н. Егоршина и т. п. Во второй половине 1960-х благодаря усилиям чешских искусствоведов в Европе стала очерчиваться новая когорта художников: Соостер, Янкилевский, Гробман, Жутовский, Брусиловский, Кабаков, Соболев, Яковлев, Нусберг, Колейчук и др. Но до известности первых им ждать еще очень долго. А у некоторых уже в 1970-е годы, увы, карьера пойдет вниз.

Кстати, по версии искусствоведа Игоря Голомштока, озвученной им в интервью британской газете Guardian в октябре 1974 года<sup>250</sup>, главными художниками, производившими «неофициальное искусство высокого качества с русской оригинальностью», являются Оскар Рабин, Александр Харитонов, Дмитрий Плавинский и Борис Свешников. Так как Голомшток эмигрировал в 1972 году, можно смело утверждать, что его выбор был сделан по итогам 1960-х годов.

Георгий Кизевальтер

# Сводный список важных официальных и неофициальных выставок и событий с 1953 по 1970 год

Составлен на основе справочников «Выставки советского изобразительного искусства», «Культурная жизнь в СССР», каталога выставок Михаила Гробмана 1982 года, сборника «Другое искусство» и других справочников и каталогов.

К сожалению, даже участники одной и той же выставки и одних и тех же событий расходятся в своих воспоминаниях в подробностях организации этих мероприятий. И даже если эти участники вели записи, это не гарантирует нам стопроцентной фактографической точности. Поэтому в спорных случаях нам приходится довольствоваться признанием факта события и примерными обстоятельствами его проведения.

1953 Выставка индийского изобразительного искусства (организатор — Министерство культуры). Москва. Каталог

1953 Выставка финского изобразительного искусства (МК). Москва. Каталог

1953, 25 декабря Зал импрессионистов в ГМИИ<sup>251</sup>

1954, январь Первая выставка этюдов молодых московских художников, среди 208 участников: Ю. Васильев, А. Каменский

1954, январь Небольшая экспозиция импрессионистов в Эрмитаже

1954, март–апрель Первая выставка произведений молодых московских художников. Среди 446 участников: Э. Неизвестный, Б. Биргер, М. Никонов

1954, июль Выставка работ скульптора С. Эрзя, вернувшегося из Аргентины. Москва

**1955**, май–август Выставка картин Дрезденской галереи. ГМИИ  
1955 Радиостанция «Голос Америки» начала передавать  
«Джазовый час»

1955, 16 мая Премьера пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных» в  
Драматическом театре им. К. С. Станиславского в постановке М.  
Яншина. Художник Б. Эрдман

1955, 20 июля Открывается доступ в Московский Кремль. В  
первый день — 20 тыс. посетителей

1955 Персональная выставка А. В. Фонвизина. ЦДЛ, Москва

1955, 8–20 августа Выставка рисунков М. Врубеля из собраний  
проф. Введенского и Ф. А. Усольцева. Москва (каталог)

1955, 11 сентября Впервые проводится День поэзии. Более 100  
поэтов встретились со своими читателями (главным образом в  
книжных магазинах)

1955, 17–23 октября Первая неделя французских фильмов с  
прибытием делегации французских кинематографистов. Москва —  
Ленинград

1955, 14 ноября — 1956, 4 марта Французское искусство XV–XX  
веков из собраний музеев СССР (от импрессионистов до Андре  
Фужерона; ГМИИ, затем Эрмитаж). Мане, Моне, Ренуар, Сезанн,  
Марке, Тулуз-Лотрек, Писарро, Стейнлен, Гоген, Матисс, Пикассо (до  
кубизма), Роден, Майоль. Каталог «Выставка французского искусства  
XV–XX вв.». Москва, 1955<sup>252</sup>

1955, 26 декабря — 1956, 17 января Гастроли американской  
оперной труппы «Эвримен опера» — показана опера «Порги и Бесс»  
Гершвина (Москва и Ленинград)

**1956**, 16–24 января Выставка работ С. Никритина. Москва

1956, февраль–март Вторая выставка произведений молодых  
художников Москвы и области в Доме художника. Среди 479  
участников: О. Васильев, В. Вейсберг, Б. Биргер, Д. Краснопевцев, В.  
Сидур, Н. Силис, Э. Неизвестный

1956, март Квартира В. Слепяна (Трубная ул.). Выставка работ О.  
Целкова, привезенных из Ленинграда

1956, 14 марта — 1 апреля Выставка произведений М. Врубеля к  
100-летию со дня рождения — живопись, акварель, рисунок,  
скульптура — из московских музеев и частных собраний. Московский

Союз советских художников (Ермолаевский, 17). Каталог с двуцветными репродукциями

1956, 15 апреля В помещении МХАТ им. Горького поставлен первый спектакль Студии молодых актеров «Вечно живые» (пьеса В. Розова). С января 1957 года театр получил название «Современник»

1956, апрель–май Персональная выставка М. Сарьяна. 400 работ. АХ, Москва

1956, апрель–декабрь Персональная выставка П. Кузнецова. ЦДРИ. Каталог акварелей и рисунков

1956, апрель–май Персональная выставка Р. Барто. Обсуждение 4 мая в МОССХе

1956 Персональная выставка Е. Лансере. АН и ССХ Грузии, Тбилиси (каталог)

1956, 21 апреля — 25 октября Выставка произведений французского искусства XII–XX вв. Из собраний музеев СССР, в основном ГМИИ и Эрмитаж. Среди художников — Гоген, Ренуар, Сезанн, Матисс, Бурдель, Майоль, Пикассо, Марке, Дега, Роден, Мане, Моне, Тулуз-Лотрек, Писарро. Более 2000 экспонатов. Эрмитаж (каталог)

1956, май Персональная выставка П. Кончаловского. Свыше 400 работ. АХ, Москва

1956, август–октябрь: ГМИИ; 19 октября — 25 ноября: Эрмитаж Французская живопись XIX века из коллекции Лувра и 25 др. собраний Франции («От Давида до Сезанна»). Среди экспонентов: Мане, Моне, Ренуар, Дега, Сезанн, Руссо. ГМИИ совместно с ВОКС (Всесоюзное общество культурных связей с заграницей). Каталоги для двух экспозиций

1956, октябрь Выставка совместных работ Н. Силиса, В. Сидура, В. Лемпорта в АХ СССР

1956, октябрь–ноябрь Рисунки, офорты и литографии современных художников Италии (из собраний Италии). 160 эксп. Совместно с ВОКС. Эрмитаж

1956, октябрь–декабрь Подавление венгерского восстания

1956 «От Менье до Пермеке. Бельгийское искусство конца XIX — XX вв.» Из музеев и частных собраний Бельгии. 158 эксп. ГМИИ (24 октября — 30 ноября) и Эрмитаж — декабрь–январь



1956 Выставка произведений П. Пикассо из собрания П. Пикассо и советских собраний (Эрмитажа, ГМИИ, И. Эренбурга, Г. Козинцева). Организована совместно с ВОКС. ГМИИ (26 октября — 16 ноября) и Эрмитаж (1–20 декабря)<sup>253</sup>

1956 Выставка произведений А. Тышлера. Ленинградский Дом работников искусств (каталог)

1956, 24 октября — 25 ноября Выставка к 50-летию со дня смерти Поля Сезанна в Эрмитаже. Каталог (Ленинград, 1956. Сост. А. Барская, 25 работ). Из фондов ГМИИ и Эрмитажа

1956 Персональная выставка И. Машкова. ССХ, ЦДРИ (каталог)

1956, ноябрь–декабрь Персональная выставка А. Лентулова. МОССХ, ЦДРИ (каталог)

1956, ноябрь Выставка к 100-летию со дня рождения М. Врубеля — из ленинградских частных коллекций и музеев. ГРМ, Ленинград (ч/б каталог)

1956 В групповой выставке принял участие А. Гончаров. МОССХ (каталог)

1956, с 10 декабря Выставка к 100-летию со дня рождения М. Врубеля. Третьяковская галерея (ч/б каталог)<sup>254</sup>

1957, январь Квартира физика В. Рокотяна (ул. Чаплыгина). Выставка произведений И. Куклеса

1957, январь–февраль Рисунки, офорты и литографии современных художников Италии (из собраний Италии) — Р. Гуттузо и др. ГМИИ (каталог)

1957, февраль Выставка живописи, скульптуры и графики к 1-му Всесоюзному съезду советских художников — с участием Р. Фалька и Р. Барто

1957, февраль 3-я выставка акварели московских художников — с участием А. Лабаса, А. Тышлера, Р. Фалька и Р. Барто

1957, февраль Первая выставка И. Глазунова в ЦДРИ, Москва

1957 (I квартал) Выставка художников — студентов творческих вузов Ленинграда с участием О. Целкова в новом корпусе ЛЭТИ им. Ленина, Ленинград (длилась один день; закрыта по распоряжению райкома)

1957, апрель 1-я выставка из коллекции Н. Харджиева «Художники — оформители произведений В. Маяковского. В.

Чекрыгин (1897–1922)». Библиотека Музея В. Маяковского (далее — БММ), Москва

1957, апрель–май Современная китайская живопись Гохуа. ГМИИ. Совместно с ВОКС

1957 Анонимная выставка работ В. Слепяна в галерее Д. Кордые, Париж

1957, апрель–май Третья выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области. Среди 535 участников: Э. Булатов, Ю. Васильев, В. Вейсберг, А. Зверев, Д. Краснопевцев, Л. Ламм, Э. Неизвестный, Д. Плавинский, О. Рабин, О. Целков (с кубистическими натюрмортами), В. Сидур, В. Лемпорт. 3 площадки

1957, 8 мая Выставка А. Дейнеки в АХ, Москва

1957, 5–24 июля «Глядя на людей». Реалистические произведения восьми современных художников Англии (E. Ardizzone, A. Grant, D. Greaves, V. Rea, R. Spear, C. Weight, G. Fullard, P. Hogarth). Совместно с ВОКС. ГМИИ (каталог)

1957, 28 июля — 11 августа VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов «За мир и дружбу». 34 тысячи гостей из 131 страны мира

1957, июль–август Международная выставка изобразительного и прикладного искусства в ЦПКиО. Среди 223 участников: Э. Булатов, О. Рабин, О. Целков (каталог)

1957, сентябрь Выставка Д. Плавинского в изостудии МГУ

1957, 5 октября — 5 ноября Произведения четырех современных швейцарских художников из коллекций авторов. Совместно с ВОКС. ГМИИ

1957, 5 ноября Первая выставка в Центральном выставочном зале, Манеже<sup>255</sup>

1957–1958 Выставка Р. Кента (подобрана и прислана в СССР самим художником). (12 декабря 1957 — 28 февраля 1958, ГМИИ, и 14 марта — 5 мая 1958, Эрмитаж) (каталог)

**1958**, март–апрель В Москве проводится Первый международный конкурс исполнителей имени П. И. Чайковского. Золотые медали: скрипач В. Климов и пианист В. Клайберн

1958, 23 марта — 22 июня Персональная выставка и творческий вечер (27 мая) Р. Фалька. МОСХ

1958, 3–13 апреля Выставка акварелей А. В. Фонвизина. МОСХ

1958, апрель Выставка К. Н. Редько в конференц-зале СХ СССР на ул. Горького, 25 (каталог)

1958, июнь–июль Четвертая выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области. (3 зала). Среди 573 участников: О. Васильев, Ю. Васильев-Мон, В. Вейсберг, О. Кандауров, Л. Кропивницкий, В. Лемпорт, В. Сидур, О. Кудряшов, Д. Плавинский, О. Рабин, Ю. Соостер, Л. Ламм, М. Шпиндлер

1958, июнь–июль Современная графика Аргентины, Бразилии, Мексики. Совместно с ВОКС. ГМИИ

1958, июль Открытие памятника В. Маяковскому. Чтения стихов молодыми поэтами. Образование «Маяковки»

1958, 23 сентября — 6 октября Выставка работ художника А. В. Шевченко

1958, 13 октября Творческий вечер А. Осмеркина

1958, 23 октября Присуждение Б. Пастернаку Нобелевской премии по литературе

1958, 24–25 октября Выставка работ молодых художников на ул. Жолтовского (МОСХ) — А. Тяпушкин, В. Вейсберг и Т. Лифшиц

1958, октябрь–ноябрь Всесоюзная художественная выставка к 40-летию ВЛКСМ. Среди участников: Э. Булатов, О. Васильев, В. Вейсберг, И. Глазунов, В. Сидур, В. Лемпорт, Н. Силис

1958, 16 ноября Выставка офорта в АХ в Ленинграде. Среди 292 участников О. Васильев, Д. Краснопевцев

1958, 19 ноября Всероссийская выставка эстампа в ГРМ в Ленинграде. Среди 372 участников А. Брусиловский

1958, 26 декабря Выставка произведений изобразительного искусства социалистических стран в ЦВЗ (Манеж). 1240 художников, длилась 3 месяца

1958, декабрь — 1959, февраль Выставка советского искусства, организованная ВОКСом. Сан-Франциско, США. Среди участников Л. Кропивницкий

1958, 30 декабря — 1959, 8 февраля Выставка произведений Альбера Марке. Из собраний М. Марке и музеев СССР. ГМИИ

1959, январь–февраль Современная графика Югославии. Эрмитаж

1959, февраль Современная графика Аргентины, Бразилии, Мексики. ГМИИ

1959, 2 марта — 15 апреля Выставка произведений Альбера Марке. Из собраний Эрмитажа, ГМИИ, коллекции И. Эренбурга и французских собраний. 123 эксп. Эрмитаж

1959 В. Яковлев — постоянная домашняя выставка у композитора Андрея Волконского. Москва

1959 Выставка группы Белютина в ЦДРИ

1959–1960 Александр Гинзбург выпустил три номера поэтического альманаха «Синтаксис», в который вошли неопубликованные стихи Г. Сапгира, И. Холина, С. Чудакова, Н. Глазкова, А. Аронова, Б. Окуджавы, Б. Ахмадулиной, впервые напечатаны стихи И. Бродского и некоторых других поэтов

1959–1962 Квартира А. Волконского. Групповые и персональные выставки А. Зверева, Л. Кропивницкого, В. Яковлева, Е. Кропивницкого, Б. Турецкого (абстрактные работы) и О. Прокофьева

1959 «Западноевропейский пейзаж XVI–XX вв.» (1-я выставка из фондов Эрмитажа). Показаны «представители фовизма и разных ветвей импрессионизма»: А. Матисс, О. Фриез, М. Вламинк, А. Манген, А. Дерен, А. Кросс, П. Боннар и др. Эрмитаж, Ленинград

1959 В. Яковлев — постоянная домашняя выставка у Саши Васильева. Москва

1959 А. Зверев — постоянная домашняя выставка у Георгия Костаки. Москва

1959 М. Кулаков — постоянная домашняя выставка у Ильи Цирлина. Москва

1959 М. Гробман — двухдневная выставка в рабочих комнатах Художественного института им. Мухиной. Ленинград. Запрещена парторгом института

1959 — 1967 Вторники дома у Ю. Соостера с показом работ. Москва, ул. Красина

1959 О. Рабин, Л. Кропивницкий, Е. Кропивницкий, О. Потапова, Н. Вечтомов, В. Немухин, Л. Мастеркова и др. — еженедельные воскресные показы картин в бараке Рабина в Лианозове, Москва

1959, май Первая неофициальная групповая выставка молодых художников в ЦДЛ с участием Н. Андропова, Б. Биргера, В. Вейсберга, Н. Егоршиной, М. Иванова, М. и П. Никоновых, К. Мордовина, А. Васнецова, Ю. Васильева, Ю. Соостера, Э. Неизвестного, И. Попова. Закрыта через несколько часов президиумом СХ

1959, май–июнь Пятая выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области. Среди участников: Б. Биргер, Э. Булатов, Ю. Васильев-Мон, В. Вейсберг, В. Сидур, Э. Неизвестный, Л. Кропивницкий, Д. Лион, Л. Ламм, Д. Плавинский, О. Целков, Н. Егоршина и многие другие. ДХ на Кузнецком Мосту, ЦПКиО

1959, 10 июня Лекция директора МоМА Альфреда Барра «Американское изобразительное искусство». Дом дружбы с народами зарубежных стран

1959, 20 июля Выставка Н. Рериха в Третьяковской галерее

1959, 24 июля Национальная выставка США в парке Сокольники. Москва

1959, 3–17 августа По решению министра культуры Е. Фурцевой возобновлен Московский международный кинофестиваль (Первый ММК)

1959, 22 августа Первый концерт Нью-Йоркского симфонического оркестра под руководством Л. Бернштейна в Москве

1959, ноябрь Персональная выставка Ю. Васильева (графика). Дом искусств. Брно, ЧССР

1959 Персональная выставка А. Осмеркина в ДХ на Кузнецком Мосту. Москва (каталог)

1959, 7 декабря Э. Неизвестный, Б. Свешников, М. Митурич, М. Токмаков — участие в однодневной выставке. ДХ на ул. Жолтовского, Москва. Обсуждение

1959 Выставка молодых московских художников Н. Андропова, А. Васнецова, Э. Неизвестного, Б. Биргера в ЦДЛ. Обсуждение

1959, 18–27 декабря Выставка Д. П. Штеренберга. Москва, выставочный зал на Беговой ул.

**1960** М. Кулаков, А. Харитонов, Д. Плавинский, В. Вейсберг, О. Рабин, В. Яковлев, Д. Краснопевцев, М. Гробман, А. Зверев и др. — постоянная домашняя выставка у Ильи Цирлина, Москва

1960, март–апрель Французское искусство второй половины XIX в. из фондов музеев СССР. В экспозиции много работ Э. Мане, К. Моне, К. Писарро, Э. Дега, П. Сезанна, П. Гогена, В. Ван Гога. ГМИИ

1960 Графика Э. Мунка. Из собраний музеев Норвегии при участии ГМИИ. 104 эксп. ГМИИ (25 марта — 18 апреля) и Эрмитаж (23 апреля — 11 мая)

1960, 30 мая Смерть Бориса Пастернака

1960 А. Зверев, Д. Плавинский, А. Харитонов, В. Ситников, О. Рабин, В. Вейсберг, Л. Кропивницкий, Е. Кропивницкий, О. Целков, Д. Краснопевцев и др. — домашняя выставка у Г. Костаки. Москва

1960 В. Яковлев, Э. Булатов — постоянная домашняя выставка у Саши Васильева. Москва

1960 «Живопись Великобритании (1700–1960)» в ГМИИ (4 мая — 4 июня) и Эрмитаже (17 июня — 17 июля). Среди художников: Ф. Бэкон, Л. Фрейд, Б. Николсон, Г. Сазерленд, Т. Фрост, У. Скотт, П. Нэш. 141 эксп. Из 66 музеев Великобритании и частных собраний. Совместно с ВОКС. Каталог

1960, май–июнь Выставка работ С. Н. Рериха. ГМИИ. Каталог

1960 В. Вейсберг, О. Рабин, Л. Кропивницкий, Е. Кропивницкий, Н. Вечтомов, Д. Краснопевцев, О. Потапова, В. Яковлев, М. Гробман и др. — постоянная домашняя выставка у А. Гинзбурга. Москва

1960 В. Яковлев, В. Пятницкий, И. Ворошилов, Д. Плавинский, А. Харитонов, В. Вейсберг, позже Л. Нусберг, Э. Штейнберг и др. — постоянная домашняя выставка у М. Гробмана. Москва, Текстильщики

1960, 15 марта — 30 мая «От Калло до Тулуз-Лотрека» — выставка французской гравюры и литографии XVII — начало XX в. Графика Э. Мане, П. Гогена, К. Писарро, О. Ренуара, П. Сезанна, А. Сислея, П. Синьяка, А. Тулуз-Лотрека, Э. Вюйера, А. Марке, О. Родена, А. Майоля, П. Боннара, М. Дени, Ж. — Л. Форена, М. Люса и др. Эрмитаж. Каталог. 337 эксп. из собрания Эрмитажа

1960, июнь–сентябрь Акварель и рисунок П. Кончаловского. ГМИИ

1960 Э. Булатов — постоянная домашняя выставка у Г. Блинова. Москва

1960 А. Брусиловский, Е. Бачурин — участие в выставке художников журнала «Молодая гвардия». Москва, ЦПКиО им. Горького

1960, 18–19 ноября 2-я выставка «Художники — оформители произведений В. Маяковского. Эль Лисицкий (1890–1941)». БММ, Москва

1960, ноябрь–декабрь Д. Плавинский — выставка в доме у И. Цирлина. Москва

1961, май–июнь «Литографии 27 советских художников из экспериментальной графической лаборатории Ленинграда». Первая выставка русского искусства в галерее Э. Эсторика Grosvenor Gallery, Лондон (каталог)

1961, май Квартира А. Гинзбурга. Выставка живописи В. Вейсберга, Н. Вечтомова, Л. Нусберга, Л. Кропивницкого

1961, май Салон В. Кожина. Выставка произведений Л. Кропивницкого

1961, май Таруса. Городской клуб им. Урицкого<sup>256</sup>. Выставка московских художников: М. Гробман, Б. Свешников, И. Митурич, Л. Кургин, А. Коновалов, Н. Гумилевская, М. Яковлев, В. Галацкий, Э. Штейнберг, Ю. Фомин, М. Левидов (Одноралов), В. Воробьев. Длилась одну неделю

1961, июнь Выставка девяти молодых художников (Н. Андронов, М. Никонов, Б. Биргер, скульптор Л. Берлин, В. Вейсберг, Н. Егоршина, М. Иванов, керамист М. Фаворская, К. Мордовин). МОСХ. Дом художника на Беговой ул., Москва (доступ зрителей ограничен)

1961, июнь Выставка Э. Белютина. Варшава, ПНР (каталог)

1961 3-я выставка «Художники — оформители произведений В. Маяковского. Густав Клуцис (1895–1944)». БММ, Москва

1961, июль «Художники галереи». Galerie Lambert, Париж. С участием Э. Белютина

1961, июль И. Вулох. Выставка в Ермолаевском пер. (МОСХ). Москва

1961, июль Н. Вечтомов. Выставка на частной квартире в Южинском пер.

1961 Э. Штейнберг, В. Воробьев — участие в 6-й Молодежной выставке МОСХ. ЦПКиО им. Горького, Москва

1961, 15 августа — 15 сентября Национальная выставка Франции в Сокольниках. Работы Х. Сутина, Ж. Матьё, Г. Гартунга, Б. Бюффе, П. Пикассо, П. Сулажа, Э. Мане, К. Моне и др.

1961 В. Яковлев, В. Пятницкий, Э. Курочкин, И. Ворошилов — постоянная выставка в доме композитора В. Столяра-Забусова. Москва

1961, август Выставка работ И. Ворошилова. Квартира Д. Семенова

1961, август Выставка Л. Мастерковой в доме у И. Цирлина. Москва

1961 О. Рабин — одновечерняя выставка в мастерской худ. Л. Резницкого на чтении стихов Г. Сапгира, И. Холина, М. Гробмана

1961, сентябрь–октябрь Акварели, иллюстрации и рисунки В. Бехтеева. ГМИИ совместно с МОСХ. Каталог

1961 Персональная выставка Э. Неизвестного в клубе «Дружба». Москва

1961, октябрь Открытие джазовых кафе «Молодежное» (18 октября) и «Аэлита». Москва

1961, октябрь Литературно-художественный сборник «Тарусские страницы», составители: Н. Оттен, К. Паустовский, Н. Панченко, В. Кобликов и А. Штейнберг. Калужское книжное изд-во. Издан без цензуры

1961, 1–25 ноября «Литографии 25 советских художников из экспериментальной графической лаборатории Ленинграда» в Grosvenor Gallery, Лондон (каталог)

1961, ноябрь–декабрь Выставка литографий А. Каплана в Grosvenor Gallery, Лондон (каталог)

1961, 28–30 декабря 4-я выставка «Художники — оформители произведений В. Маяковского. М. Матюшин (1861–1934), П. Филонов (1883–1941)». БММ, Москва

**1962**, январь Выставка Д. Краснопевцева в доме у пианиста С. Рихтера. Москва

1962, февраль Л. Кропивницкий — однодневная выставка в доме поэта В. Бугаевского. Москва

1962, февраль Выставка работ В. Галацкого, Б. Жутовского, Г. Каждан, Л. Корсакова (студия Э. Белютина) и Т. Салахова. Кафе «Молодежное». Москва

1962, февраль В. Яковлев — однодневная выставка на вечере стихов Геннадия Айги, организованная Д. Семеновым. МИСИ, Москва

1962, март Выставка тарусских работ Э. Штейнберга в его квартире (ул. К. Маркса)

1962, март Выставка произведений И. Ворошилова. Квартира композитора В. Столяра-Забусова

1962, март Выставка В. Калинина. МГПИ им. Ленина

1962, март–апрель «Две декады экспериментов в русском искусстве 1902–1922» в Grosvenor Gallery, Лондон. 8 художников (Кандинский, Малевич и др.). Каталог



1962, 19–21 апреля 5-я выставка «Художники — оформители произведений В. Маяковского. В. Татлин (1885–1953) и К. Малевич (1878–1935)». БММ, Москва

1962, апрель В. Пятницкий, В. Янкилевский, В. Коновалов и др. — участие в выставке молодых художников. Обсуждение. Гостиница «Юность», Москва

1962, 17 мая В. Янкилевский, Э. Неизвестный — выставка в Московском университете

1962, май Итальянская промышленная выставка. Сокольники, Москва

1962, июнь–июль Шестинедельный джазовый тур Бенни Гудмена с оркестром по Советскому Союзу в рамках Программы культурного обмена Госдепа США. «Дебаты» с Н. С. Хрущевым о современном искусстве и музыке

1962, июль–август Выставка В. Фаворского в Grosvenor Gallery, Лондон (каталог)

1962, сентябрь Рождение коллектива молодых дизайнеров: Л. Нусберг, Ф. Инфанте, А. Кривчиков, В. Щербаков, В. Степанов

1962, сентябрь–октябрь Приезд И. Стравинского в СССР. Москва — Ленинград

1962, октябрь Выставка четырех художников<sup>257</sup>: М. Гробман, А. Каменский, В. Скалкин, В. Умнов. Кинотеатр «Ударник», Москва (около двух недель)

1962 В. Вейсберг — участие в выставке МОСХа. ДХ на Беговой ул., Москва

1962 В. Вейсберг делает доклад «Классификация основных видов колористического восприятия» в Институте славяноведения АН СССР. Москва

1962 Группа Э. Белютина — однодневная выставка в кафе «Молодежное». Москва

1962 Группа Э. Белютина — двухдневная выставка в Литературном институте на Тверском бульваре. Москва

1962, ноябрь Публикация повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» в «Новом мире»

1962, ноябрь Выставка «Девяти» в залах Ленинградского СХ, Ленинград

1962, ноябрь В. Вейсберг, Э. Неизвестный — участие в выставке «30-летие МОСХа». Манеж

1962, 26 ноября Э. Белютин и его группа, при участии Ю. Соостера, Э. Неизвестного, В. Янкилевского, Ю. Нолева-Соболева — двухдневная выставка в Клубе учителя на Таганке. Москва

1962, 1 декабря Визит Н. Хрущева и др. руководителей в Манеж на выставку «30-летие МОСХа» <sup>258</sup>. «Разгром» экспозиции группы Белютина и других левых

1962? А. Быстренин, О. Титов — однодневная выставка на квартире писателя О. Мальцева. Москва

1962, декабрь Выставка в квартире А. Каменского: Б. Турецкий, Ю. Злотников, И. Купряшин и А. Каменский

1962, декабрь Выставка М. Чернышова «Красный грузовик» в квартире М. Рогинского (ул. Ген. Глаголева, Мневники)

1962, декабрь Выставка И. Ворошилова и Э. Курочкина. МИСИ, Москва

1962, 12–26 декабря Выставка народных художников-примитивистов Югославии. 94 эксп. Совместно с ВОКС. Эрмитаж

**1963**, 10–31 января Выставка народных художников-примитивистов Югославии. Совместно с ВОКС. ГМИИ

1963, январь–март Выставка Ф. Леже, Н. Леже и Ж. Бокье. ГМИИ. Каталог

1963, январь Выставка Н. Пиросманашвили в ЦДЛ, Москва

1963, январь М. Гробман, В. Коновалов, Э. Штейнберг, В. Яковлев — участие в однодневной выставке. Музей Достоевского, Москва

1963 В. Яковлев — однодневная выставка в клубе «Дружба» на шоссе Энтузиастов, Москва

1963, март–апрель Выставка работ коллектива Л. Нусберга, В. Щербакова, Ф. Инфанте. ЦДРИ, Москва. Проведение дискуссий в молодежно-комсомольском клубе творческой молодежи

**1963** Выставка Э. Неизвестного. ДК Института атомной энергии им. Курчатова

1963 и далее В ДК Института атомной энергии им. Курчатова проходят встречи с композиторами Р. Леденевым, Э. Денисовым, А. Шнитке, А. Карамановым, исполняются произведения современной классической советской и западной музыки (Волконский, Берг, Хиндемит, Варез, Веберн, Бриттен, Месьен и др.)

1963 М. Гробман — участие в выставке трех художников в кафе «Романтики», Москва

1963, октябрь–ноябрь Выставка Russian Prints: художники из Москвы и Ленинграда (В. Фаворский, А. Каплан, И. Голицын и еще 22 автора). South London Art Gallery<sup>259</sup>. Каталог

1963, ноябрь–декабрь Выставка американского искусства. ВДНХ, Москва (1964 — другие города СССР)

1963, ноябрь–декабрь Польский плакат из музеев ПНР. ГМИИ. Каталог

**1964** Е. Кропивницкий, О. Потапова, В. Кропивницкая, О. Рабин, Л. Кропивницкий, И. Кабаков, Ю. Соостер, В. Яковлев, М. Гробман, В. Немухин, О. Целков, Л. Мастеркова, А. Харитонов, Д. Плавинский, Э. Булатов, В. Ситников, В. Вейсберг, Э. Неизвестный, Э. Штейнберг, В. Янкилевский, Н. Вечтомов, А. Зверев, Д. Краснопевцев и др. — постоянная экспозиция в доме фотографа Е. Нутовича. Москва

1964, 15–16 января Двухдневная выставка молодых художников в Институте патентов (почтовый ящик № 3094). Б. Алимов, М. Баскаев, В. Вейсберг, М. Гробман, И. Купряшин. С афишей, публикой и обсуждением. Москва

1964, 18 февраля Суд над поэтом И. Бродским по обвинению в тунеядстве. Ленинград

1964, 30–31 марта Эрмитаж: выставка работ художников-сотрудников хоз. части музея при участии М. Шемякина

1964, 15 июня Вторая выставка И. Глазунова в Манеже. Москва (продлилась одну неделю)

1964, 8–28 июня Выставка «Аспекты современного советского искусства». Среди участников: Н. Андронов, Н. Егоршина, Э. Неизвестный, П. Никонов, Д. Плавинский, О. Рабин, А. Тяпушкин, А. Никич, Н. Ромадин, Н. Соколов, Н. Жуков и многие др. видные члены СХ СССР. Grosvenor Gallery, Лондон. Каталог<sup>260</sup>. Около 150 работ 60 советских художников

1964 М. Кулаков — выставка в Доме культуры Академгородка. Новосибирск

1964? Однодневная выставка И. Ворошилова на частной квартире на ул. Горького. Москва

1964, 22 июня — 15 октября Выставка современного польского плаката (из собр. Эрмитажа + дар Национального музея в Варшаве). 40

эксп., Эрмитаж

1964, август–октябрь Современная итальянская графика. ГМИИ (буклет)

1964, 4 сентября Открытие кафе «Синяя птица». Архпроект Вяч. Колейчука

1964 Э. Неизвестный — выставка в Центральном книжном магазине. Вена.

1964 Э. Штейнберг — выставка в Московском государственном университете

1964, 15 ноября Вечер памяти И. Леонидова с экспозицией Б. Козлова в Московском энергетическом институте (МЭИ)

1964, 1–26 декабря Выставка молодых архитекторов и художников «На пути к синтезу искусств» (среди участников Л. Нусберг и группа «Движение») в Молодежном клубе изобразительного искусства Дзержинского райкома комсомола (бывший кинотеатр «Диск») на Б. Марьинской ул. Москва<sup>261</sup>

1964, декабрь Выставка П. Кузнецова. Москва

1964, 24–26 декабря 6-я выставка «Художники — оформители произведений В. Маяковского. В. Н. Чекрыгин». БММ, Москва

**1965**, январь Образование поэтической группы СМОГ<sup>262</sup>.

1965 А. Зверев — выставка в Galerie Motte, Париж (февраль) и Galerie Kugler, Женева (май). Каталог

1965 А. Харитонов — выставка в Институте физических проблем им. Вавилова. Москва

1965, 6 февраля Выставка работ Б. Козлова, Ю. Новикова, И. Шелковского. Кафе «Синяя птица». Москва

1965, февраль Э. Неизвестный и группа «Движение» — выставка в Клубе Виола. Прага

1965, 2 февраля О. Целков — выставка в Институте физических проблем им. Вавилова<sup>263</sup>. Москва

1965, 12 февраля А. Смирнов — однодневная выставка на вечере поэтов-смогистов в библиотеке им. Фурманова. Москва

1965, февраль Выставка графики А. Тышлера и др. «Северные письма». Третьяковская галерея

1965, 12 февраля В. Янкилевский — выставка и беседа в Институте биофизики. Москва

1965, март Л. Кропивницкий — выставка в Институте биофизики.  
Москва

1965, март Выставка работ К. Петрова-Водкина. ЦДЛ, Москва

1965, 18–20 марта Выставка «Варвара Федоровна Степанова.  
1894–1958». БММ, Москва

1965, март–апрель Выставка современной графики Бельгии из  
Национального музея в Брюсселе. ГМИИ

1965, 1 апреля М. Рогинский, М. Чернышов, (или 31 марта) Г.  
Перченков, А. Панин — выставка «Поп-арт в Москве» в Молодежном  
клубе на Б. Марьинской. Москва. Длилась 4 часа

1965, 12–26 апреля М. Гробман — выставка в Московском  
энергетическом институте (МЭИ)

1965, май Ю. Соостер, В. Вейсберг, А. Брусиловский, Ю. Соболев,  
В. Янкилевский, Д. Плавинский. Galeria Sztuki Nowoczesnej, Варшава,  
ПНР

1965, май–июнь Выставка графики и бронзовых эскизов Э.  
Неизвестного в Grosvenor Gallery (параллельно с выставкой графики  
М. Шагала). Лондон (каталог)

1965, май–июнь «Архитектура США». 7-я американская выставка  
в рамках программы культурного обмена между СССР и США. Залы  
АХ, Ленинград

1965, 20 мая — 6 июня Группа «Движение» — выставка-  
представление в клубе Дома архитектора. Обсуждение. Ленинград<sup>264</sup>

1965, июнь М. Чернышов — недельная выставка «Американские  
самолеты и ракеты» с лекцией «Обзор современных направлений поп-  
арт и хард-эджд» на открытии в Институте биофизики, Москва. Длилась  
7 дней (?)

1965 Выставка М. Гробмана в Театре города Усти-на-Орлицы.  
Чехословакия

1965, июнь Выставка М. Гробмана в МОСХе на ул. Жолтовского.  
Москва (параллельно с выставками Н. Попова и М. Турецкой)

1965, июнь Выставка М. Сарьяна. ДХ на Кузнецком, Москва

1965, 10–12 июня 7-я выставка «Художники — оформители книг  
В. Маяковского. Е. Гуро (1877–1913), Б. Эндер (1893–1960)». БММ,  
Москва

1965 Выставка Е. Рухина. Ленинградский университет

1965 Выставка картин западноевропейских художников из музеев Франции (из собраний Лувра, городского музея Бордо и др.). Представлены 52 художника, как правило, с одной работой. Из импрессионистов и постимпрессионистов: Тулуз-Лотрек, Сера, Мане (3 работы), Гоген, Дега. ГМИИ и Эрмитаж

1965, 10 июня — 3 июля О. Рабин — персональная выставка в Grosvenor Gallery. Лондон (каталог)

1965 Э. Неизвестный — выставка в музее Чивико. Белград

1965, июнь Выставка книг изд-ва «Скира» в Доме дружбы с зарубежными странами

1965, июнь–июль Группа «Движение» — выставка в Galerie na Karlově náměstí. Прага (буклет)

1965, июль Издание избранных произведений Б. Пастернака в серии «Библиотека поэта» с предисловием А. Синявского.

1965, июль–сентябрь А. Брусиловский, Ю. Соостер, Э. Неизвестный, Ю. Соболев, В. Янкилевский, И. Кабаков, Б. Жутовский, группа «Движение» — участие в выставке Alternative attuali 2. Л'Акуила, Италия

1965 М. Гробман, Э. Штейнберг, В. Янкилевский — однодневная выставка в общежитии МЭИ. Москва

1965 Ю. Соостер, Э. Неизвестный, М. Гробман, А. Брусиловский, Б. Михнов, Ю. Нолев-Соболев, В. Янкилевский, Б. Жутовский — выставка «Восемь московских художников» в Доме культуры, г. Мост, Чехословакия

1965 Ю. Соостер, И. Кабаков, В. Янкилевский, А. Брусиловский, Ю. Нолев-Соболев и др. — выставка «Московские художники» в Зелена-Гуре, Польша

1965, июнь–июль В. Калинин, Э. Булатов, Э. Зеленин — выставки в Институте Курчатова. Москва

1965 М. Гробман — участие в выставке молодых художников (МОСХ). Санаторий «Красная Пахра». Московская обл.

1965, июль С. Есян — выставка в Институте физических проблем им. Вавилова. Москва

1965, июль Выставка группы «Движение» в Городской галерее. Лоуни, ЧССР.

1965, 13 августа — 3 октября Группа «Движение» — участие в международной выставке кинетистов «Новые тенденции — 3» в

Городском музее современного искусства. Загреб, Югославия

1965, август–октябрь Выставка 5 Jeuner peintre d'Europe de l'Est с участием Э. Белютина. Galerie Lambert, Париж

1965, 12–27 сентября Ю. Соостер, Э. Неизвестный, М. Гробман, А. Брусиловский, Е. Михнов, Ю. Полев-Соболев, В. Янкилевский, Б. Жутовский — выставка «Восемь московских художников» в Клубе друзей изящных искусств. Усти-на-Орлицы. Чехословакия. Каталог с текстом Д. Конечного

1965, сентябрь Выставка произведений Ю. Соболева. Брно, ЧССР

1965, сентябрь Поэтический вечер объединения СМОГ в ЦДЛ, Москва.

1965, сентябрь Арест писателей А. Синявского и Ю. Даниэля. Конец «Маяковки-2»

1965, 23 — 27(30) сентября 8-я выставка «Художники — оформители произведений В. Маяковского. М. Ларионов (1881–1964), Н. Гончарова (1881–1962)». БММ, Москва

1965, сентябрь–октябрь Д. Плавинский, В. Немухин, О. Рабин, А. Зверев и другие художники в выставке The Fielding Collection of Russian Art. Arleigh Gallery. Сан-Франциско, США

1965, 28 сентября М. Гробман — выставка в Институте истории, археологии, этнографии АН СССР. Москва

1965, октябрь А. Хвостенко — однодневная выставка в квартире Киры Сапгир. Москва

1965 Ю. Соостер и др. московские художники — выставка в Музее современного искусства. Варшава

1965, октябрь–ноябрь Международная выставка «Кубизм и его влияние» в Grosvenor Gallery. Лондон (кат.). С участием А. Архипенко, В. Кандинского, Л. Поповой, И. Клюна, К. Малевича, М. Ларионова, Н. Гончаровой, М. Шагала, Э. Неизвестного, Д. Плавинского, И. Ершова

1965 В. Бахчанян участвует в групповой выставке. Харьков

1965, 12 ноября Выставка П. Филонова, О. Розановой, К. Малевича, В. Маяковского, Д. Бурлюка, В. Татлина, М. Шагала, А. Родченко и др. (к вечеру памяти В. Хлебникова). БММ, Москва

1965, ноябрь–декабрь Современное советское искусство. Neue Münchner Galerie, Мюнхен

1965, 2 декабря Выставка Э. Булатова и В. Калинина в клубе Института им. Курчатова. Длилась 2 часа

1965, 5 декабря Первая правозащитная демонстрация на пл. Пушкина

1965, декабрь Э. Зеленин — выставка в Институте биофизики. Москва

1965, декабрь Э. Неизвестный — выставка рисунков в галерее ZB. Вена, Австрия (каталог)

1965–1966 Выставки П. Филонова, Л. Поповой и И. Клюна из коллекции Г. Костаки в ДК Института атомной энергии им. Курчатова

1966, январь О. Целков — выставка в ДК Института атомной энергии им. Курчатова

1966 Э. Неизвестный — выставка в Galerie Lambert, Париж

1966, 10 февраля Выставка Ю. Купермана и А. Гросицкого в клубе МГУ. Обсуждение

1966, февраль Судебный процесс над А. Синявским и Ю. Даниэлем

1966, февраль–март Выставка русского авангарда в Институте физических проблем АН СССР

1966, март Персональная выставка А. Тышлера. ГМИИ. Каталог

1966, март–апрель В. Янкилевский, Э. Неизвестный — выставка в галерее братьев Чапеков. Прага

1966, апрель М. Гробман — выставка в институте Мосинжпроект. Москва.

1966, апрель Выставка А. Шевченко в ЦДЛ, Москва

1966, с 22 апреля Выставка работ и творческий вечер В. Татлина. Дом архитектора, Москва

1966 М. Кулаков — выставка в Театре сатиры. Москва

1966, май Группа «Движение» — выставка в ДК Института им. Курчатова. Москва<sup>265</sup>

1966, май Вечер-выставка работ К. Малевича, Э. Лисицкого, М. Ларионова, Н. Гончаровой, М. Шагала и др. из собраний Г. Костаки, И. Сановича и др. коллекционеров в МОСХе

1966, май Открытие экспериментальной студии электронной музыки в музее А. Скрябина. Москва

1966, май Выставка семи (Н. Андронов, П. Никонов, В. Вейсберг, К. Мордовин, М. Иванов, Б. Биргер и Н. Егоршина). МОСХ. ДХ на ул.



Вавилова

1966, 3–5 июня 6 кинетических театрализованных представлений «Метаморфозы» группы «Движение». Спектакль посетило более 3 тысяч человек<sup>266</sup>

1966, июнь Выставка работ А. Аникеевца в Институте физических проблем АН СССР

1966 Группа «Движение» — выставка «Новый аспект в советском искусстве» в Galerie Tangente. Мюнхен, Гейдельберг, Германия

1966 Выставка «Роден и его время». Из собр. Музея Родена в Париже, 112 эксп. 18 июня — 3 августа — ГМИИ; 18 августа — сентябрь — Эрмитаж

1966, 28 сентября — 4 декабря Группа «Движение» — участие в международной выставке Kunst — Licht — Kunst в Stedelijk van Abbemuseum. Эйнховен, Голландия

1966 М. Гробман — участие в выставке молодых художников МОСХа в гостинице «Советская». Москва

1966, август Международная выставка «Коллаж» в Grosvenor Gallery. Лондон (с участием Э. Лисицкого и О. Рабина)

1966, август А. Брусиловский, Н. Вечтомов, М. Гробман, Б. Жутовский, И. Кабаков, В. Кропивницкая, Л. Кропивницкий, Л. Мастеркова, Э. Неизвестный, В. Немухин, Д. Плавинский, О. Рабин, А. Смирнов, Ю. Нолев-Соболев, Ю. Соостер, В. Янкилевский — выставка «16 московских художников». Бюро художественных выставок. Сопот–Познань–Щецин, Польша

1966, сентябрь–октябрь Выставка 17 работ Э. Лисицкого и фотоархива из фондов Третьяковской галереи в Grosvenor Gallery, Лондон (каталог An Introduction to El Lissitzky)

1966, октябрь Е. Кропивницкий, В. Кропивницкая, Л. Кропивницкий, А. Зверев, М. Гробман, В. Ситников, А. Тяпушкин, Г. Лозбеков, В. Легошин, О. Потапова — выставка в Институте гигиены труда и профзаболеваний. Москва

1966, октябрь Выставка Р. Фалька в МОСХе на Беговой ул.<sup>267</sup>  
Каталог

1966, ноябрь Выставка С. Есяна в Институте физических проблем им. Капицы. Москва

1966, ноябрь Выставка К. Петрова-Водкина в Третьяковской галерее

1966, декабрь Журнал «Москва» начал публикацию «Мастера и Маргариты» М. Булгакова

1966, декабрь 7-я выставка произведений молодых художников Москвы. Среди участников в разделе «живопись»: М. Одноралов, Э. Штейнберг, О. Прокофьев, И. Чуйков, А. Слепышев, Е. Чубаров, Г. Брускин. Среди отклоненных: В. Воробьев, В. Янкилевский, принесший проекты стенной росписи для Института атомной энергии и «Триптих № 1» 1961 г., И. Шелковский, Н. Касаткина и др. В разделе графики: Е. Чубаров, О. Кудряшов, Ю. Куперман, М. Гробман; группа «Движение»<sup>268</sup>; отклонен А. Смирнов. По Гробману, висит одна работа В. Яковлева. В официальных документах<sup>269</sup> его нет. ДХ на Кузнецком Мосту и Беговой ул.

1966, 7 декабря — 1967, 8 января К 85-летию Пабло Пикассо. Графика, керамика. Выставка из галереи Луизы Лерис, Париж, и московских коллекций. ГМИИ, Общество СССР — Франция

1967, январь 1-я выставка молодых художников России (каталог 1968 г.) с участием А. Смирнова (живопись), О. Целкова (театр-кино). Дом художника, Москва

1967, 27–31 января 9-я выставка из коллекции Н. Харджиева. Художники — оформители произведений В. Маяковского. Г. Якулов, В. Татлин, О. Розанова, М. Шагал, А. Родченко. БММ, Москва

1967, 7–10 января Группа «Движение» участвует в первом семинаре «Свет и музыка» в Казани

1967, 22 января Н. Вечтомов, В. Воробьев, В. Кропивницкая, Е. Кропивницкий, О. Рабин, Л. Кропивницкий, Л. Мастеркова, В. Немухин, Д. Плавинский, О. Потапова, Э. Штейнберг — выставка в клубе «Дружба» завода «Серп и молот» на шоссе Энтузиастов, Москва (закрыта властями через час)

1967, январь Концертное турне Пьера Булеза с оркестром Би-би-си. Москва–Ленинград

1967 К 85-летию П. Пикассо. Графика, керамика. Выставка из галереи Луизы Лерис, Париж, и московских коллекций (без каталога). Эрмитаж

1967 В. Вейсберг — однодневная выставка на его же лекции в Доме художника на ул. Жолтовского. Москва

1967 В. Янкилевский — однодневная выставка на его же лекции в Доме художника на Жолтовского. Москва

1967, февраль–март Всесоюзная выставка произведений молодых художников — Дом художника МОСХ. Выставочный зал СХ СССР (Кузнецкий, 11, 20), залы АХ СССР. Среди принятых на выставку: М. Одноралов, И. Чуйков, Б. Заборов. В разделе графики: Ю. Васильев, М. Гробман (снят комиссией ЦК), Ю. Куперман (П. Беленок и Ю. Злотников были отвергнуты)

1967, март Выставка А. Н. Волкова в Музее искусства народов Востока. Москва

1967 Одновечерняя выставка Э. Штейнберга и В. Яковлева в молодежной секции МОСХа

1967 М. Кулаков — выставка в Институте физики АН. Москва

1967 М. Гробман — участие в весенней выставке МОСХа в Доме художника на Беговой ул. Москва

1967 О. Рабин и др. московские художники — выставка в галерее Э. Эсторика Grosvenor Gallery. Лондон

1967, апрель–май 60 years of Russian Art: the Great Experiment and after. 1900–1960. Sears Vincent Price Gallery. Чикаго, США. Среди участников: Н. Егоршина, Э. Неизвестный, П. Никонов, О. Рабин, А. Тяпушкин

1967 Группа «Движение» — участие в выставке «Кинетика» в Volkshochschule. Кельн, ФРГ

1967 Персональная выставка Е. Рухина. Галерея Betty Parson, Нью-Йорк

1967, июнь И. Кабаков, В. Янкилевский, В. Калинин, В. Кропивницкая, Ю. Соостер, Ю. Соболев, А. Брусиловский, О. Рабин, В. Немухин, Д. Плавинский, Л. Мастеркова, Н. Вечтомов, Л. Кропивницкий, Б. Жутовский, О. Кандауров — выставка *Quindici giovani pittori moscoviti*, Galleria Il Segno, Рим (кат.)

1967, июнь–сентябрь В. Немухин, Д. Краснопевцев, Д. Плавинский, А. Зверев, А. Харитонов, О. Рабин, Л. Мастеркова, В. Вейсберг, В. Ситников, А. Варази, А. Тяпушкин, В. Архаров (Фредынский) и др. на выставке *A Survey of Russian Painting from the XV c. to the Present* (из собраний Нью-Йорка). The Gallery of Modern Art, Нью-Йорк. Все перечисленные художники — из коллекции Н. Стивенс. Каталог

1967, июль Выставка *Les Peintres Sovietiques Anticonformistes*. А. Брусиловский, Д. Краснопевцев, Л. Мастеркова, А. Харитонов, В.

Немухин, Д. Плавинский, Э. Неизвестный, Л. Кропивницкий, В. Янкилевский, А. Зверев, Ю. Соболев, О. Рабин в Galerie ABC, Maison de la Tour Centre d'Art. Saint-Restitut, Франция

1967 В. Вейсберг, Н. Вечтомов, В. Калинин, Д. Краснопевцев, Л. Кропивницкий, Л. Мастеркова, В. Немухин, О. Потапова, О. Рабин, Э. Штейнберг, А. Зверев, А. Брусиловский, Б. Жутовский, В. Кропивницкая, Е. Кропивницкий, Э. Неизвестный и др. — на выставке из коллекции А. Глезера в Союзе художников Грузии. Тбилиси

1967 О. Рабин, Е. Кропивницкий, В. Кропивницкая, Л. Кропивницкий, О. Потапова, Н. Вечтомов, В. Немухин, Л. Мастеркова, О. Целков, И. Кабаков, А. Харитонов, М. Гробман, Д. Плавинский, В. Яковлев, Э. Булатов, О. Васильев, А. Зверев, Д. Краснопевцев, В. Вейсберг, Э. Неизвестный, В. Воробьев, В. Янкилевский, Ю. Соостер, О. Кандауров и др. — постоянная выставка в квартире А. Глезера. Москва

1967(–1968) Создание группы «Мир»: В. Колейчук, М. Колейчук, Г. Рыкунов, Г. Файф

1967 М. Гробман — участие в 7-й выставке книжной графики Горкома художников-графиков в ЦДРИ. Москва

1967 Выставка Игоря Ворошилова. Квартира Алены Басиловой. Москва

1967 И. Кабаков, Б. Свешников, Э. Неизвестный, М. Гробман, М. Рогинский, В. Лемпорт, Н. Силис — участие в выставке «Художники Москвы — 50-летию Октября» в Манеже. Москва. Акварели, скульптура, иллюстрации, книжная графика, кино, театр. Каталог «Советский художник», 1967

1967, октябрь *Giovani artisti di Mosca. Gruppe d'arte Renzo Botti*. Кремона, Италия

1967, октябрь–ноябрь «Человеческая фигура» (международная выставка) — с участием Э. Белютина. *Galerie Lambert*, Париж

1967, октябрь–ноябрь *Aspects of Russian Experimental Art 1900–1925*, Grosvenor Gallery, London. 83 работы 28 авторов (Малевич, Кандинский, Гончарова и др.). Каталог

1967, осень Группа «Движение». Оформление Ленинграда к празднованию 50-летия Октябрьской революции. Автор всех проектов — Л. Нусберг

1967, осень Однодневная выставка М. Архангельского.  
Московский нефтяной институт им. Губкина

1967, ноябрь Однодневная выставка «Ретроспективизм» с  
участием В. Комара, А. Меламида и С. Волохова в кафе «Синяя  
птица». Москва

1967, 3 ноября — март 1968 «От Дюрера до Пикассо». Рисунки. 78  
эксп. из собрания Эрмитажа. Эрмитаж, Ленинград

1968 М. Кулаков — выставка в Физико-химическом институте АН.  
Ереван

1968, 10–11 февраля Выставка П. Филонова в клубе Института им.  
Курчатова. Москва

1968, февраль В. Бахчанян — однодневная выставка в кафе  
«Синяя птица». Москва

1968 И. Кабаков, Э. Булатов — однодневная выставка в кафе  
«Синяя птица». Москва

1968, март В. Яковлев, Э. Штейнберг — однодневная выставка в  
Доме художника на ул. Жолтовского (МОСХ)

1968 Выставка А. Смирнова в галерее Руднице. Остров-на-Ожи.  
Чехословакия

1968, апрель–май Международная выставка скульптуры From the  
Human Form с участием А. Архипенко и Э. Неизвестного. Grosvenor  
Gallery, Лондон. Каталог

1968, май–июнь Э. Неизвестный — выставка в Sculptory Guild.  
Нью-Йорк, США. Каталог

1968, весна Ю. Соостер, М. Гробман, А. Смирнов, Е. Бачурин, Н.  
Кук-Мануйлов, В. Полевой, А. Корсакова, В. Казьмин, С. Блезе, В.  
Семенов, Р. Заец, Т. Гарибян, А. Лобанов — выставка «Новая  
московская школа» в Galerie Umeni. Ostrov nad Ohri, Чехословакия.  
Каталог

1968 Современная бельгийская графика. Из собрания ГМИИ и  
государственных и частных коллекций Бельгии. ГМИИ

1968 М. Гробман — участие в 8-й выставке членов Горкома  
графиков. ЦДРИ, Москва

1968 М. Гробман — участие в 9-й выставке книжной графики  
МОСХа в Доме художника на Кузнецком Мосту. Москва

1968, май–июнь Выставка Н. Пиросмани. Москва

1968, июнь Группа «Движение» — участие в выставке «Документ 68». Кассель, Германия

1968, 25 июля — 3 октября Выставка современных художников группы «Жизнь» из Чехословакии. 251 эксп. Эрмитаж

1968, 2 августа — 1 сентября Живопись и графика А. Фужерона из собраний музеев Франции. ГМИИ

1968, 24 августа — 15 сентября Международная выставка графики «Интерграфика — 1967». 940 экспонатов. Эрмитаж

1968, 25 августа Демонстрация на Красной площади против ввода советских войск в Чехословакию

1968 Выставка работ В. Комара и А. Меламида. Пущино, Московская область, Академгородок

1968, осень Группа «Движение» — выставка работ в Братиславе. ЧССР

1968, осень Однодневная выставка работ В. Сидура. ЦДЛ, Москва

1968, осень Выставка работ Д. Штеренберга. Выставочный зал МОСХа на Беговой ул. Москва

1968, осень Дискуссионный вечер-выставка О. Васильева в кафе «Синяя птица». Москва

1968, ноябрь Группа «Движение» — участие в международной выставке «Кинетизм». Нью-Йорк, США — Мехико, Мексика

1968 Ф. Инфанте и Н. Горюнова начинают самостоятельные перформансы

**1969**, январь Е. Бачурин, С. Блезе, А. Брусиловский, Ю. Васильев-Мон, Н. Вечтомов, Р. Заец, М. Гробман, Б. Жутовский, И. Кабаков, В. Калинин, В. Казьмин, Э. Неизвестный, В. Кропивницкая, Л. Кропивницкий, Н. Кук-Мануйлов, А. Лобанов, О. Рабин, Л. Мастеркова, В. Немухин, группа «Движение», В. Полевой, В. Семенов, А. Смирнов, Ю. Соостер, В. Янкилевский, Т. Гарибян, Ю. Полев-Соболев — выставка «Новая школа в Москве» в Galleria Pananti. Флоренция. Каталог

1969, февраль В. Яковлев — однодневная выставка «Вечер цветов» в библиотеке № 43. Москва (издан пригласительный билет). Обсуждение

1969 Э. Неизвестный — выставка в Galleria La Barcaccia. Монтекатини-Терма, Италия

1969 М. Кулаков — выставка в Доме ученых. Дубна Московской области

1969, февраль 8-я выставка молодых художников Москвы. Среди участников — Р. Лебедев

1969, февраль В. Бахчанян — однодневная выставка в кафе «Синяя птица». Москва

1969, февраль Выставка Б. Григорьева и С. Судейкина в Доме художника. Москва

1969, 10 марта О. Рабин, В. Кропивницкая, Л. Кропивницкий, Е. Кропивницкий, В. Немухин, Л. Мастеркова, Д. Плавинский, Н. Вечтомов, О. Потапова, Э. Штейнберг, В. Воробьев — однодневная выставка (примерно через час закрыта) в Институте мировой экономики и международных отношений. Москва

1969, март–май Группа «Движение» — участие в выставке «Клуб конкретистов. Конкрет-арт». Карловы Вары. Чехословакия

1969, апрель Э. Зеленин — однодневная выставка в кафе «Синяя птица». Москва

1969, апрель–июнь А. Матисс (из собр. Эрмитажа, ГМИИ, при участии Музея современного искусства Парижа, 310 эксп.). ГМИИ

1969, апрель Выставка А. Тышлера. Москва

1969 Группа «Движение» — выставка во Дворце пионеров. Одесса.

1969 Е. Бачурин, Н. Вечтомов, М. Гробман, Б. Жутовский, И. Кабаков, В. Калинин, Н. Кук-Мануйлов, В. Немухин, А. Брусиловский, группа «Движение», Д. Плавинский, В. Полевой, С. Блезе, О. Рабин, В. Кропивницкая, А. Смирнов, Л. Кропивницкий, В. Янкилевский — выставка «Новая школа в Москве» в Galerie Behr. Штутгарт, ФРГ

1969, апрель–август Группа «Движение» — участие в выставке «Биеннале-69» в Künstlerhaus. Нюрнберг, ФРГ

1969, май Е. Бачурин, М. Гробман, И. Кабаков, В. Калинин, Н. Кук-Мануйлов, А. Смирнов, Б. Жутовский, «Движение», В. Немухин, Ю. Соколов, В. Янкилевский и др. — на выставке «Новая школа в Москве» в Galerie Interieur. Франкфурт-на-Майне, ФРГ

1969 Однодневные выставки Ю. Купермана, П. Беленка, А. Брусиловского в кафе «Синяя птица». Москва

1969, июнь Первое исполнение ансамблем А. Любимова в СССР произведений Джона Кейджа и Терри Райли. Дом народного

творчества

1969 Группа «Движение» — участие в выставке «Акционзraum». Мюнхен

1969, 1 августа — 5 октября А. Матисс (из собр. Эрмитажа, ГМИИ, при участии Музея современного искусства Парижа, 310 эксп.). Эрмитаж

1969 М. Гробман, А. Смирнов, В. Казьмин — участие в 8-й Международной выставке на приз Хоана Миро. Барселона, Испания

1969, июнь–сентябрь А. Брусиловский, М. Гробман, А. Смирнов, В. Семенов, Ю. Васильев-Мон — участие в международной выставке современного искусства Festival d'Avignon. Galerie Daniel Gervis. Авиньон, Франция

1969, август Выставка работ Э. Белютина. Galleria la Varcaccia. Рим, Италия

1969 Выставка работ Е. Рухина. Betty Parson's Gallery. Нью-Йорк, США

1969 Выставка работ Э. Белютина. Galerie Lambert (в рамках VI Биеннале Парижа). Париж, Франция

1969 Выставка работ Э. Белютина. Сальсомаджоре, Италия. Каталог

1969 М. Гробман — участие в 5-й выставке эстампа МОСХа в Доме художника на Беговой ул. Москва

1969 М. Гробман — участие в выставке «Новые поступления» в Областной галерее. Тюмень

1969 Выставка работ Л. Бажанова, С. Бордачева, А. Гогуадзе, А. Демыкина, А. Паустовского. Пущино, Московская область, Академгородок

1969, ноябрь–декабрь Группа «Движение» — участие в международной выставке Pläne und Projekte als Kunst в Kunsthalle. Берн, Швейцария и Мюнхен, ФРГ

1969, декабрь Присуждение Э. Белютину золотой медали и «Премии Дженнаццано» на XVI национальной выставке изобразительного искусства Италии.

1969, декабрь Выставка В. В. Хлебниковой в офортной студии им. Нивинского. Москва

**1970** И. Кабаков — однодневная выставка в Эстампных мастерских на Масловке. Москва



1970, январь–февраль Э. Неизвестный — выставка в Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Париж

1970, январь–март А. Брусиловский, Д. Плавинский, В. Яковлев, И. Кабаков, М. Гробман, Ю. Соостер, Э. Неизвестный, В. Янкилевский, М. Шемякин, А. Смирнов — выставка «Русский авангард в Москве сегодня» в галерее Гмуржинской. Кельн, ФРГ. Каталог

1970, февраль–март Группа «Движение» — участие в международной выставке Künstler machen Pläne — andere auch в Kunsthaus, Гамбург, ФРГ

1970, февраль Выставка «Современное искусство» с участием Э. Белютина. Мессина, Италия. Каталог

1970, февраль Выставка произведений М. Ларионова, Н. Гончаровой из собраний московских коллекционеров. ДК Института атомной энергии им. Курчатова

1970, март Выставка «200 работ современных художников» — среди участников Э. Белютин. Катанья, Италия.

1970, март–апрель Группа «Движение» — участие в международной выставке «Концепции в искусстве Европы» в галерее Бонино. Нью-Йорк

1970 М. Шемякин — однодневная выставка в Доме архитектора. Москва

1970 О. Кандауров, Д. Плавинский — персональные выставки в клубе Института ядерных исследований. Дубна Московской обл.

1970 Группа «Движение» — выставка в галерее Конрада Рихтера. Висбаден

1970 Группа «Движение» — участие в выставке «Электроника-70» в Институте вакуума. Москва

1970 Образование группы «Арго» (Ф. Инфанте, Н. Горюнова, В. Осипов, И. Забавникова и др.)

1970, 1–30 мая В. Андреенков, Е. Бачурин, И. Кабаков, Ю. Куперман, Ю. Соостер, В. Янкилевский — выставка «6 советских художников» в Galerie Renée Ziegler. Цюрих, Швейцария. Каталог

1970, 25 мая В. Бахчанян — однодневная выставка в кафе «Синяя птица». Москва

1970, 27 мая О. Целков — однодневная выставка в Доме архитектора. Москва (закрита парторганизацией через 35 минут).

1970, май–июнь Выставка «Современное искусство», среди участников Э. Белютин. Салон Мореско. Сальсомаджоре, Италия. Каталог

1970, май–июнь А. Брусиловский, М. Гробман, Ю. Соостер, Е. Кропивницкий, А. Смирнов, Т. Гарибян, О. Кандауров, Б. Жутовский — участие в 9-й международной выставке IX Premi Internacional Dibuix Joan Miró, Барселона, Испания.

1970 В. Калинин, В. Немухин, Д. Плавинский, О. Рабин и другие — выставка «10 художников из Москвы» в Культурфонде Копенгагенских коммун. Дания

1970, 22 июля Выставка во дворе особняка Стивенсов (ул. Рылеева, 11). Участники: Е. Рухин, В. Калинин, Л. Мастеркова, В. Фридынский (Архаров), С. Бордачев, Э. Зеленин, Р. Сапгир-Заневская, О. Трипольский, Л. Кропивницкий, Б. Козлов, В. Немухин, А. Потешкин, Н. Вечтомов, Д. Плавинский (экспозиция Л. Талочкина)

1970 Е. Бачурин, М. Гробман, И. Кабаков и др. — выставка «Московские художники» в галерее «Контакт». Цюрих, Швейцария

1970, август Д. Плавинский, О. Кандауров, Б. Козлов, Е. Рухин — участие в выставке «Панорама молодых славянских художников». Женева, Швейцария

1970, сентябрь Группа «Арго»: кинетическое пространство «Звук и цвет» на выставке «Химия-70» в Сокольниках. Москва

1970, сентябрь–октябрь Группа «Движение» — участие в международной выставке «Миниатюра-70» в Галерее 66. Хофхайм-ам-Таунус, Германия

1970, сентябрь–ноябрь Группа «Движение» — участие в международной выставке «Кинетика» в Nauward Gallery. Лондон

1970, сентябрь–ноябрь В. Андрееenko, Е. Бачурин, П. Беленок, Э. Белютин, С. Блезе, А. Брусиловский, М. Гробман, И. Кабаков, Э. Штейнберг, Б. Штейнберг, Э. Неизвестный, А. Зверев, В. Немухин, А. Смирнов(-Палкин), В. Пятницкий, В. Пирогова, В. Яковлев, В. Янкилевский, А. Козлов, Б. Корешвили, В. Кропивницкая, Л. Кропивницкий, Н. Кук-Мануйлов, Ю. Куперман, Э. Курочкин, В. Лилицкий, А. Ливанов, А. Лобанов, Л. Мастеркова, А. Максимов, И. Кабаков, В. Стесин, Л. Нусберг, Б. Свешников, В. Стаинский, Б. Жутовский, Ф. Смирнова, О. Рабин, Е. Рухин, Ю. Соболев, Ю.

Соостер, А. Журавлева, Р. Заец, Н. Вечтомов, В. Воробьев — выставка Nuove correnti a Mosca. Музей изящных искусств, Лугано, Швейцария

1970, октябрь Присуждение А. Солженицыну Нобелевской премии по литературе

1970, 25 октября Смерть Юло Соостера

1970, октябрь Выставка К. Сомова. Третьяковская галерея

1970, ноябрь Выставка произведений из Odum collection. Среди участников: В. Воробьев, А. Зверев, В. Кропивницкая, В. Немухин, О. Рабин, В. Яковлев. Fort Worth Gallery, Даллас, США

1970, ноябрь Группа «Движение» — участие в Международном фестивале современного искусства. Иокогама — Сендай — Мориока, Япония

1970, с 28 ноября Выставка Э. Неизвестного. Galerie Prisma II, Стокгольм, Швеция (буклет)

1970, 4 декабря — 1971, 10 января А. Смирнов, А. Брусиловский, Н. Вечтомов, Д. Плавинский, В. Немухин, В. Кропивницкая, М. Гробман, И. Кабаков, Э. Штейнберг, Б. Штейнберг, А. Харитонов, Л. Мастеркова, Э. Неизвестный, О. Рабин, Е. Рухин, А. Зверев, В. Немухин, Б. Жутовский, М. Кулаков, В. Яковлев на выставке «А. Смирнов и русский авангард из Москвы» в галерее Kontskigalerie Fourmiere Villa Egli-Keller, Цюрих, Швейцария

1970, 3 декабря — 1971, 7 января Выставка рисунков В. Чекрыгина в ГМИИ<sup>270</sup>. Из собраний ГМИИ, ГТГ, ГРМ и семьи художника.

Георгий Кизевальтер

## «Неофициальное искусство в Советском Союзе»<sup>271</sup>

Эта малоизвестная у нас книга увидела свет в издательстве University of California Press, Berkeley and Los Angeles в 1967 году, хотя основные впечатления, в ней описанные, относятся к 1963–1964 годам, да и сдана она была в издательство в конце 1965 года, однако там слишком долго проверяли и сверяли все малоизвестные факты «русского модернизма при коммунистах», как сообщил мне один из авторов.

В качестве короткой предыстории: двое молодых людей из США, политолог и аналитик Пол Съеклоча<sup>272</sup> и художник Игорь Мид<sup>273</sup>, в 1963 году устроились работать на американскую выставку графики в ее турне по Советскому Союзу в рамках соглашения по культурному обмену между Востоком и Западом. Эта ныне хорошо забытая выставка экспонировалась в Москве<sup>274</sup>, Ленинграде, Алма-Ате и Ереване в вышеуказанные годы. Отметим, что при неизбежных негативных отзывах в советской прессе<sup>275</sup> экспозицию за 105 дней работы посетили в общей сложности (по данным авторов) более 1,5 % населения СССР, а точнее 1 миллион 602 тысячи человек, что, как мы понимаем, немало. Благодаря работе на выставке, куда, как мухи на мед, слетались все любители искусства, американцам удалось познакомиться с сотнями<sup>276</sup> неофициальных художников, критиков и коллекционеров, чего физически не могли сделать большинство простых туристов и даже специалистов, приезжавших в те годы в СССР. Они достаточно свободно ходили по домам и мастерским, фотографировали, разговаривали с авторами, получали отдельные работы в подарок, что-то покупали. По мере накопления подобных знакомств американские искусствоведы пришли к следующему любопытному выводу: неофициальные художники были крайне заинтересованы в продвижении и публикациях их работ на Западе,

потому что были убеждены, что приятие их «там» послужит убедительным доводом для признания их в России. Американцы согласились, что эта логика не была лишена оснований. Так, рост международной популярности молодых поэтов наподобие Евтушенко, Вознесенского, Окуджавы действительно способствовал росту уважения к ним в официальных кругах в СССР.

Тем не менее многие художники, представленные в книге в виде репродукций с работ, по очевидно разным причинам пожелали остаться анонимными, хотя разрешали фотографировать и дарили свои работы. Пожелания москвичей были авторами книги учтены. Объяснение этому явлению я нашел в книге Михаила Чернышова, отрывок из которой приводится ниже. Американцы встречались с ним и его друзьями несколько раз, соблюдая необходимую конспирацию, пользуясь проходными дворами и тихими переулками, так как Чернышов почти сразу объяснил им, что собирается поступать в МГУ на искусствоведческий, а потому не хочет «дразнить гусей» и, во-первых, не хочет, чтобы их видели вместе, а во-вторых, предпочитает остаться анонимом в их публикации. (Тем не менее его вскоре вызвали для беседы в КГБ. Современному читателю плохо понятны реалии 1950–1970-х годов в СССР, поэтому вкратце объясню: общение советских людей с иностранцами не только не приветствовалось, но и всячески пресекалось и каралось административными мерами, если не было поводов для посадки. Характерно мимолетное замечание питерского коллекционера Георгия Михайлова в фильме о художнике Евгении Рухине: «Рухин каждый день принимал у себя каких-то иностранцев, что в те времена было очень предосудительно»<sup>277</sup>.)

Такая необычная ситуация с любознательными «искусствоведами» и «неизвестными художниками» все же вызвала мое удивление. Я опознал в книге работы нескольких москвичей, среди которых, разумеется, студенты белютинской школы, В. Янкилевский, Н. Вечтомов, М. Чернышов и др., всячески стремившихся в середине 1960-х переправить свои работы на Запад, поучаствовать в выставках в Европе и принять в своих мастерских иностранцев — от дилеров до журналистов, от музейщиков до дипломатов. Соответственно, их желание остаться анонимом в перспективной публикации на Западе (странно, не правда ли?!) свидетельствовало о наличии определенного

*недоверия* художников к американцам. Чем оно было вызвано, теперь уже трудно сказать, но факт остается фактом.

Американцы, со своей стороны, отметили как отсутствие видимой слежки со стороны КГБ, так и повышенные меры безопасности, принимавшиеся художниками в ходе общения, и их боязнь записей, поэтому они ничего не записывали, а при пересказе разговоров и комментариев полагались на свою память.

Вряд ли выводы, сделанные в книге, понравятся всем героям нашего левого искусства. Можно привычно заявить теперь, что эти американцы совершенно не разобрались в ситуации и картину жизни неофициальных художников в СССР нарисовали неправильно. Однако отдельные выводы о ситуации в культуре СССР они сделали удивительно точно, прочувствовав на основе собранных материалов основные векторы развития и тенденции в советском искусстве 1960-х годов. Авторы отметили, например, что о советском левом искусстве на Западе практически ничего неизвестно, что в замечательной книге Камиллы Грей<sup>278</sup> рассматривался лишь период с 1863 по 1922 год, а дальнейшие периоды советской истории искусства были покрыты мглой запретов и банального отсутствия информации, но сделали иную ошибку, посвятив в своей книге 60 страниц из 200 описаниям творчества передвижников, русского авангарда и инфраструктуры официального искусства, прежде чем перейти к описанию собственно неофициального лагеря художников.

Отдельные главы книги посвящены процессам либерализации в сфере культуры и искусства в хрущевскую эпоху и инциденту с Хрущевым на выставке в Манеже в декабре 1962 года. Они содержат как весьма интересные экскурсы в историю 1950-х годов, так и подробное описание событий в ноябре–декабре 1962 года. Разумеется, иностранцы не могли знать всего, что варилось в кремлевской кухне и было известно лишь непосредственным участникам событий. Однако они приводят и любопытные факты событий, параллельных с выставкой в Манеже, свидетельствующие о смятении в руководстве и вновь подтверждающие мое наблюдение, что один отдельно взятый лагерь (консерваторов или либералов — не имеет значения) вместе со всеми своими сторонниками в тот момент не имел никакого воздействия на уже запущенные механизмы в социуме и культуре. Так, несмотря на все разгромные речи Хрущева, Ильичева и прочих

академиков, требующих неукоснительного следования канонам соцреализма, параллельно с выставкой «30-летие МОСХа» в Манеже в ленинградском Эрмитаже работала выставка югославского примитивиста Ивана Генералича, взбудоражившего интеллигенцию двух столиц, а в январе 1963-го в ГМИИ открылась большая экспозиция (300 работ!) модерниста Фернана Леже, работавшая без помех на протяжении трех месяцев. Молодые прогрессивные поэты того времени (скажем прямо: *несоцреалисты*) Булат Окуджава и Андрей Вознесенский успешно проводят свои выступления перед публикой. Писатель Валентин Катаев и драматург Виктор Розов отправляются в творческий круиз по Америке, а «обруганный» поэт Евгений Евтушенко как ни в чем не бывало едет во Францию и ФРГ, где вскоре (внимание!) на первых страницах журналов появляются фотографии, на которых Евтушенко сидя в поезде читает «Доктора Живаго» Пастернака, а на столике рядом с ним красуются бутылка виски Jim Beam и зажигалка Zippo. Для нас сегодняшних в этом нет никакого криминала, однако образ фрондирующего советского поэта<sup>279</sup> начала 1960-х никак не стыкуется с подобной репрезентацией в западной прессе. Кстати, вот так же много лет назад меня поразили фотографии в книге о нашем опальном поэте Иосифе Бродском, изданной на Западе каким-то эмигрантским издательством. Там Бродский позирует у забора на окраине *далекого архангельского села*, где он отбывал ссылку в первой половине 1960-х годов. Вглядевшись в снимки, я с удивлением разглядел на вполне упитанном ссыльном американские джинсы, пачку «Честерфильда» на жерди... Да, мы понимаем, что судьба «гонимого, несчастного, нищего пиита» была нелегкой, и слава богу, что Запад ему помогал. Но мало кто тогда в СССР мог себе позволить подобные атрибуты западной жизни...

Главы, посвященные неофициальному искусству, преподносят читателю довольно неожиданную картину разрозненных и малочисленных групп художников, объединенных лишь своим несогласием с догмами соцреализма. То, что в СССР в 1960-е годы не существовало никаких *своих* настоящих школ современного искусства, достаточно известно. Американцы отмечают наличие неопределенных течений, возглавляемых влиятельными художниками, исповедующими те или иные принципы *западных* школ (поэтому о так называемой школе Белютина можно говорить лишь как о просветительской

деятельности, направленной на расширение кругозора московских художников). Вот почему, отмечают авторы, произведения независимых художников часто оказываются такими странными смесью основных направлений в искусстве — от абстрактного экспрессионизма до коллажа и поп-арта, которые западный зритель с трудом может себе представить. Не имея возможности разложить неофициальных художников по эстетическим категориям, американцы разделили их на три группы.

Первая объединяет «пограничных художников». Сюда относятся те, чье творчество по стилю и тематике балансирует на грани официального и неофициального; некоторые из них являются членами Союза художников, а работы других лежат на периферии приемлемости в официальных кругах. В эту группу попали такие вполне официальные художники (просто потому, что их работы интереснее прочих), как Василий Ефимов, Игорь Ершов<sup>280</sup> и Анатолий Каплан<sup>281</sup>, Анатолий Брусилов(ский), Оскар Рабин<sup>282</sup> и Илья Глазунов — последние как получающие если не официальную поддержку, то «высокое благоволение» властей и при этом производящие неофициальное искусство. Как отмечают авторы, работы неофициальных художников хорошо известны и периодически санкционируются сверху, как в случае с официально разрешенной выставкой не члена СХ И. Глазунова. Санкции столь же неофициальны, как и сами художники. Впрочем, законов художники не нарушают, политикой не занимаются, с оппозицией не дружат, а потому власти относятся к ним просто как к не патриотам... А вот писатели Синявский и Даниэль рассматриваются американцами как нарушители советского закона, поскольку печатали за рубежом произведения, содержащие порочащий родину материал (чем радовали врага!), без разрешения (!). Ну, это так, к слову.

Упоминается и В. Фаворский как почитаемый всеми поколениями художников «отец советской графики», репродуцированы две или три его работы, отмечено их высокое техническое совершенство. Однако американцы несколько удивлены этим почитанием и характеризуют Фаворского как консерватора в технике рисунка и националиста по убеждениям. Конечно, точка зрения неоднозначная. Но это то, что разглядели они.



Вторая группа — неофициальные художники типа Евгения Кропивницкого, Анатолия Зверева<sup>283</sup>, Дмитрия Краснопевцева, Дмитрия Плавинского и Льва Нусберга<sup>284</sup>. Репродуцирована работа Валентины Кропивницкой (в книге она обозначена как Вида Рабина). В этот же разряд попали *pop-артист* [Чернышов фигурирует в книге под этим прозвищем по собственной просьбе; соответственно, сейчас Съеклоча никак не мог вспомнить, кто такой Чернышов] и другие анонимы. Их творчество и социальный статус совершенно неприемлемы для официального истеблишмента, указывают авторы книги.

Третья группа — «социальные изгои», художники наподобие Яковлева, Харитонова и Ситникова. Работы этих художников авторы сочли наиболее интересными из всего, что они увидели в СССР.

В любом случае, все живописцы и графики, обсуждаемые в главе «Художники», все же принадлежат, по мнению американцев, к «неофициальному сообществу».

Интересно описание так называемого «Эрмитажного дела», свидетелями которого в конце марта 1964 года были Съеклоча и Мид. Накануне 200-летия Эрмитажа сотрудники музея решили устроить небольшую выставку, на которой они хотели показать работы пяти своих талантливых коллег. Экспонаты — около 20 работ маслом, пять темперой и 35 оттисков — отбирал сам В. Ф. Левинсон-Лессинг, заместитель директора и известный искусствовед. Экспозиция была размещена в трех небольших комнатах, о чем зрителей извещала афиша на стене музея. Были разосланы приглашения, и на выставке организована книга отзывов («как это принято в России», не преминули съязвить американцы).

Выставка открылась 30 марта в 11 часов утра. Публики было много, в том числе несколько профессоров эстетики и прочей интеллигенции. 31 марта посетителей было еще больше. 1 апреля картины внезапно сняли, а Михаила Шемякина, одного из участников выставки, попросили зайти в какой-то кабинет, где искусствоведы в штатском долго допытывались о том, кто и как организовал выставку и почему на ней преобладают *формалистические* работы. Шемякин хотел забрать свои работы, но в просьбе было отказано.

2 апреля Шемякина и еще одного художника вновь стали допрашивать, грозили обвинениями в формализме, но работы не

возвращали. Художники посоветовались с адвокатом, который сообщил им, что при отсутствии абстракционизма, сексуальной или антисоветской тематики в картинах никто не может конфисковать их. Он обещал также подать жалобу прокурору, если работы в течение двух дней не вернут авторам.

3 апреля состоялось чрезвычайное совещание парткома Эрмитажа, а 4 апреля директора Эрмитажа Артамонова и его заместителя Левинсона-Лессинга вызвали к 12 часам в горком партии, где их официально уволили с занимаемых постов, а Артамонова еще и исключили из партии. Судьбу остальных сотрудников, замешанных в этой выставке, должен был решать партком. Почему-то пострадали даже те, кто оставил записи в книге отзывов: одного студента выгнали из университета, а какого-то школьного преподавателя биологии уволили с работы.

Тем временем жалоба адвоката дошла до прокурора, а в ЦК КПСС было отправлено протестное письмо возмущенной творческой и профессиональной интеллигенции Ленинграда. 6 апреля художникам на вполне законном основании были возвращены их работы, поскольку в них не содержались вышеописанные криминальные темы; с работы авторов не уволили. К концу апреля Левинсона-Лессинга восстановили на работе, однако Артамонов в свой кабинет уже не вернулся.

По мнению американцев, такое дружное и открытое противостояние художников и интеллигенции города провозглашенной партийной линии постоянного мониторинга творческой продукции свидетельствовало о грядущих переменах в советском искусстве. К сожалению, на самом деле это было лишь очередное проявление злосчастного *принципа качелей* — принципа трусливой непоследовательности действий, вызванной бесконечными сомнениями в правильности принимаемых решений и фракционной борьбой в советском партийном руководстве.

Наиболее интересные и содержательные наблюдения содержатся, однако, в заключительной главе книги. Думаю, что в них, равно как и в прочих неполиткорректных комментариях, заложена причина непопулярности этой книги в СССР в последующие годы.

1. Общее впечатление, производимое русскими неофициальными художниками, сводится к художественной наивности, отсутствию

хорошей профессиональной подготовки и крайне ограниченному знанию современного западного искусства. Неофициальное искусство в СССР следует рассматривать лишь как платформу для потенциального возрождения русского искусства в будущем. Это не направление современного искусства в том смысле, как мы это понимаем, а скорее составляющая нового настроения, постепенно охватывающего все слои общества в СССР.

2. Трудно увидеть это неофициальное движение в правильной исторической перспективе. С эстетической точки зрения совсем немногие следуют по дорогам, проложенным Гончаровой, Малевичем, Ларионовым и другими мастерами огромной художественной силы, имевшимися в России 40 лет назад. Портреты Яковлева и Ситникова отражают влияние немецкого экспрессионизма, сказочные картинки Ершова и Харитоновы вызывают в памяти хорошенькую живопись и книжные иллюстрации художников круга «Мира искусства», белютинская группа работает под влиянием различных современных западных течений, главным образом абстрактного экспрессионизма; наконец, Глазунов и ему подобные углубляются в национальное наследие в поисках традиционных мотивов.

3. Неофициальное искусство в Советском Союзе является творческим выражением без определенного направления, не следующим никакой школе или стилю. Это проявление борьбы индивидуальности с коллективностью социалистического реализма. Имеются отдельные группировки, сформировавшиеся исходя из социоэкономических или эстетических принципов. Однако единственным общим знаменателем, объединяющим участников этого движения, остается их поиск индивидуальной выразительности за пределами рамок официальной творческой доктрины. Творчество неофициальных художников, как правило, аполитично; с точки зрения советского правительства, его главной ошибкой является отказ продвигать партийную линию. Есть несколько успешных неофициальных художников наподобие Рабина и Глазунова, частично признанных официальными структурами. Художники белютинского круга работают на государство и социально приемлемы, хотя в свободное время и производят неофициальное искусство. Творчество третьей группы, представленной, к примеру, Владимиром Яковлевым,

отвергается государством и отражает личную изоляцию художников от общества.

Суммируя замечания и выводы американцев, следует еще раз подчеркнуть, что они были сделаны в 1963–1966 годах на основании той информации, которая открылась авторам в результате посещений домов и мастерских и разговоров с художниками и коллекционерами в СССР, а также анализа более поздних выставок советских художников на Западе и публикаций в западной прессе. Понятно, что они смогли увидеть далеко не все; с другой стороны, ничего *особенного* и оригинального, того, что появится в 1970-е годы, в СССР тогда еще и не было.

Впрочем, конечным их замечанием, завершающим книгу, было следующее: «Можно надеяться, что русский творческий гений, столь очевидный в технических науках, когда-нибудь расцветет и в искусстве».

#### Из интересных наблюдений авторов

Лето и осень 1956 года приобрели особое значение для художников и ситуации в советской культуре: после экспонирования ранних работ таких официальных живописцев, как Сарьян, Кузнецов, Кончаловский, Дейнека, ранее осужденных за формализм, открылись выставки символиста Джеймса Энсора, импрессионистов и постимпрессионистов, современных художников Мексики, Италии и Индии, а осенняя выставка Пикассо в ГМИИ вызвала бурю дискуссий, прошедших в МГУ, Строгановке, МАрХИ, ВГИКе и других местах, причем кое-где собрания были проведены, несмотря на запреты администрации, и на них особенно резко звучали призывы к большей свободе выражения в искусстве. Одновременно с выставкой Пикассо как минимум одна делегация от интеллигенции обратилась к министру культуры Михайлову с просьбой рассмотреть возможность экспонировать русских авангардистов наподобие Малевича и Кандинского; разнообразные слухи ходили по городу, однако в марте 1957 года Хрущев лично вправил всем мозги. Он пригласил многих художников к себе на дачу и объявил, что, хотя политика *невмешательства* партии в вопросы искусства будет сохраняться, приверженность художников принципам соцреализма также должна

сохраняться без изменений. В результате авангардисты остались под замком<sup>285</sup>.

Американцы отметили роль журнала «Декоративное искусство» в пропаганде хорошего эстетического вкуса. Журнал оказал влияние на технический дизайн в стране, сумел увязать технический прогресс в мире с модернистскими формами и преподнести стиль модерн так, чтобы его можно было использовать в быту и вообще научиться как-то воспринимать.

Процесс Синявского — Даниэля вызвал большой резонанс на Западе. Эти авторы<sup>286</sup> заявили на суде, что герои и сюжеты, создаваемые писателями, не связаны с авторской моралью. 31 января 1966 года 49 западных писателей, многие из которых были лауреатами Нобелевской премии, отправили письмо протеста в газету The London Times, утверждая, что книги обвиняемых явились важным вкладом в современную литературу и т. п. После процесса XXIII Съезд КПСС подчеркнул необходимость соблюдения партийных установок на культурном фронте. Однако при этом было заявлено: «Если какой-то художник совершает ошибку, наша задача — своевременно, убедительно, принципиально и доброжелательно озвучить критику и помочь ему исправить ошибку». («Правда», 7 апреля 1966 года, с. 4.) То есть возврат к сталинским временам, в сущности, не провозглашался и не наблюдался. С ослаблением политического контроля над тоталитарным обществом партийные догмы все меньше значили в советском обществе при принятии решений.

К примеру, отмечают Мид и Съеклоча, писатель Валерий Тарсис, опубликовавший в эмигрантском журнале «Грани» (1965, № 57) и в английском переводе в издательстве Collins and Harvill Press в том же году свой рассказ «Палата № 7», где неприглядно представил советское общество, некоторое время мирно жил в Москве, встречался с иностранцами и даже получал гонорары из-за рубежа за свою «клеветническую» публикацию. Однако в феврале 1966 года власти все же выжили его из страны и лишили гражданства.

В качестве иллюстрации интереса молодежи к конструктивистам и футуристам американцы рассказывают историю о том, как параллельно с выставкой американской графики, на которой они работали, открылась библиотека искусств с альбомами Кандинского, Шагала, Сутина, Габо и др. В книге «Габо: конструкции, скульптуры,

живопись, рисунки, гравюры» (1957, Harvard University Press) была помещена репродукция его «Реалистического манифеста» 1920 года. Эта книга почти сразу исчезла из библиотеки, ее заменили новой, она вновь исчезла, и так произошло четыре раза. Позже они узнали, что с «Манифеста» снимали копии и отправляли в другие города... В библиотеке было около 400 книг, большая часть которых постепенно исчезала, и перед началом каждой выставки библиотеку приходилось переформировывать, а таких выставок было четыре.

По консервативной оценке некоего важного коллекционера современного искусства<sup>287</sup>, в мае 1964 года в Москве насчитывалось около 500 неофициальных художников, в Ленинграде около 300 и от 50 до 100 в Киеве.

Абстрактные и другие современные работы собирали Евгений Евтушенко, зять Хрущева Алексей Аджубей... Американцы уже тогда отметили необычную роль и статус в советском обществе таких коллекционеров, как хорошо ныне известный Георгий Костаки или семейство журналиста Эдмунда Стивенса и его жены Нины, которые свободно перемещались по стране, имели свой дом в центре Москвы и устраивали там выставки. Костаки также ездил в 1956-м в Париж, чтобы купить Кандинского и Шагала (с. 111), а на выставку Кандинского в Токио Костаки дал 20 работ из своей коллекции.

В сущности, «вообще» коллекционеров было много, толковых — мало. Хороший комментарий мне высказала в личной переписке Лиана Рогинская (в расширенном виде он уже цитировался, но здесь его уместно частично повторить): «Рихтер и Волконский, люди большой культуры, безусловно, были коллекционерами, покровителями искусств и художников (в случае Рихтера это была, если можно так выразиться, монокультура). Алик Русанов и Вадик Столляр собирали из интереса и по дружбе. Глезер был большим энтузиастом, которому мешали непрофессионализм и иногда попросту нехватка вкуса, что сказалось на его коллекции, где наряду с Вейсбергом или Мастерковой было полно кошмарного московского и питерского сюрра типа Кандаурова. Эта всеядность впоследствии очень отрицательно сказалась на Западе на отношении к российскому искусству». К сожалению, это же приходит на ум, когда вспоминаешь коллекцию Талочкина... Впрочем, это вина не только коллекционеров. Слишком

много тогда было посредственного творчества, выдаваемого за высокое откровение и «нетленку».

Уже в 1960-е возникают дилеры неофициального искусства. В присутствии американцев директор какого-то сибирского промышленного комплекса заплатил 860 рублей за три картины маслом и несколько эскизов. Стандартная цена за картину известного художника — 150 рублей, скульптуры доходят до двух тысяч, работы на бумаге идут по 25 рублей. Отсюда американцы на основании сравнения зарплат делают вывод, что средний холст стоит 800 долларов (с. 108). Вот откуда цена в газетах в 1000 долларов.

По утверждению Пола Сьеклочи, вклад художника Игоря Мида в их детище был достаточно скромным, потому что тот не был ни теоретиком, ни писателем, и большая часть книги оказалась написана именно Полом. Сьеклоча еще раз подчеркнул в переписке со мной, что в те годы он не увидел никакой реальной эстетической ценности в произведениях неофициального искусства, за исключением того что все это укладывалось в рамки движения протеста против социалистического реализма. «Но что заставляло власти и правоохранительные органы запрещать современное искусство и литературу?» — спрашивает Пол. «Они должны были бы продвигать системный коммунизм, его „творческий потенциал“, и за этим последовали бы успехи в технологии, и искусстве, и литературе. Напротив, написанное слово подвергалось цензуре, а современное или абстрактное искусство оказывалось под запретом. Разумеется, как протест против цензуры неофициальное искусство имело некоторую ценность. В конечном счете вместе с ухудшающейся экономикой и финансами оно разрушило *бесполезную* систему управления»<sup>288</sup>.

И в заключение хочу предложить читателям интересную картину жизни неофициальных художников 1960-х, написанную как бы с двух сторон — изнутри и снаружи — и открывающуюся нам в описаниях одних и тех же встреч в двух книгах, изданных русским художником Михаилом Чернышовым и вышеупомянутыми американскими журналистами.

*М. Чернышов. Отрывок из воспоминаний «Москва 1961–67»*<sup>289</sup>

Наступила осень 1963-го, ноябрь. Как-то вышел из ТЮЗа (я работал там осветителем), поднялся на Горького, увидел свежие афиши выставки американской графики. Стукнул от восторга по щиту, смотрю, на меня двое косятся, услышал английскую речь. Спросил, откуда они, один, пониже ростом, заговорил по-русски. Оказалось, гиды с этой самой выставки. Длинный русского не знал, вообще молчун, а со вторым, Игорем, я договорился о встрече на следующий день. Увиделись на «Маяке», зашли к одной знакомой, посидели у нее, обстановка убогая, потом пошли гулять по Брестским. Мои знания и теоретические высказывания были для Игоря неожиданны. В разговорах приходилось пользоваться доморощенной и в какой-то мере даже совместно выработанной терминологией, слово «поп-арт», насколько я помню, не употреблял. Модное тогда музыкальное жаргонное слово типа «лажа», например, служило у меня для наименования того, что впоследствии повсеместно стали называть китчем и т. п. В дискуссиях по «популяр имэджу» очень помогали понятия из диалектики, отрицание отрицания, к примеру. Поп-арт (я использую этот термин лишь за неимением другого), его формула была неизбежным следствием господства парижского абстрактного «импрессионизма». Французы пятидесятых-шестидесятых достигли своего потолка, выше не прыгнешь. Это была своеобразная Тель-[эль] — Амарна или рококо. Нью-Йорк четко среагировал на сложившуюся ситуацию — появился «примитив» нового качества — интеллектуальный. Формальная идеология Лихтенштейна и Уорхола сродни заявкам Пикассо и Ларионова 1907–1910 годов. И те и другие использовали негативные ценности (условно эту концепцию я называл антиформальной). Американский поп-арт использовал знаковую систему, рассчитанную на миллионы необходимых и уважаемых ею потребителей. В СССР был и есть только один уважаемый потребитель — армия, других просто нет, все обезличено, от этой печки и надо танцевать. Всеобъемлющий культ советского милитаризма включает в себя как составляющие революционную и партийную тематику. Это милитаристское Эльдorado я эксплуатировал с удовольствием, граничащим с самоиздевкой, я знал что делал. Милитаризм внедрен уже в несколько советских поколений, избавиться от него почти невозможно, исключением являлась сравнительно небольшая группа интеллектуалов.



Мой багаж тогда включал сотни имен, я ими свободно оперировал и мог дать схематический рисунок, если Игорь чего не помнил. В своем номере в гостинице «Украина» он работал над какой-то поп-артистской композицией, используя советские плакаты, приглашал меня к себе, но в то время я уже не хотел рисковать. Я составил ему список художников, в то время я знал почти всех наиболее интересных в Москве. Сюрреалистов я на дух не переносил. Этой эффектной для дурака-зрителя х...ней занимались многие, от Лубнина до таких «известных» бездарей, как Вечтомов или Соостер. Первый «иллюстрировал» научную фантастику а-ля «Туманность Андромеды», второй «улучшал» Магритта введением какой-то блевотной фактуры.

Встречались мы с Мидом часто, повез его в первую очередь к Рогинскому. Миша только закончил свой «Стол и стул», крупный. Игорь сразу оценил его работы, по дороге я много рассказал ему о Мише, так что он врубился сразу. Обговорили продажу, на следующий день Игорь не смог приехать, я подвез Мише деньги и хотел взять холсты, тот вдруг ни в какую. Убеждал я его долго, но ничего не вышло, я тогда его не совсем понял. Мне сейчас кажется, что его судьба могла быть совсем иной. Повез Мида по Москве, были по адресам десяти-пятнадцати, у Шифрина, Сафонова, Нусберга, Дурново. Чтобы народ не подводить, использовали проходняки, двери метро и т. п., книжек по таким делам я прочел немало, совсем загонял Игоря. Были и у Ситникова, Василий Яковлевич добавил ему адресов, эти посещения состоялись уже без меня. У себя дома я представил его как польского искусствоведа. Игорь посмотрел работы, понравились, сказал, что у них я бы пошел. Подарил ему две небольшие гуаши из «земельной» серии. Мои поп-артистские работы, прошедшие калистовскую селекцию, были очень громоздки, фанеру и оргалит не свернешь, весили они много, так что взять их с собой он не мог.

Через некоторое время пришла повестка явиться в приемную КГБ на Кузнецкий Мост, около марочного магазина. Сказал об этом отцу, но пошел один, бояться мне их было нечего, это тебе не оперотряд Агаджанова, где измордовать могут капитально. Принял меня какой-то дядя, типичный Василий, массивный, как и его стол, то да се, о Миде, конечно, почему, мол, встречаетесь, о чем разговоры. Не знаю, но мне кажется удалось его убедить, что ни о чем, кроме живописи, я с Мидом не говорил. Выдал ему пару имен американских абстракционистов,

несколько «измов», то есть пошел в наступление. Отпустил он меня, посоветовав больше не встречаться с иностранцами. Миду я звонить перестал, к тому времени решил в МГУ поступать на искусствоведческий, гусей дразнить не хотелось. На одной из встреч Мид подарил мне каталог и пластинку «Популар имэджа» и «К новому абстракционизму» Еврейского музея, всех этих ребят я знал уже год-полтора назад, по периодике. Дискуссии с Мидом, первым, хорошо знающим авангард того времени человеком, (за исключением москвичей Липкова и Шифрина, конечно), дали мне многое, появился новый стимул к работе. Был конец 1963 года, Кеннеди уже шлепнули, а «волюнтарист» еще продолжал на всех лаять, время для искусства было не очень хорошее, но я опять впрягся. Встречу с Мидом я воспринял как подарок свыше, о таком я и не мечтал — человек оттуда, да еще в курсе всех дел.

Фрагменты из книги «Неофициальное искусство в Советском Союзе»  
(с. 113–117)

Вскоре после нашего прибытия в Москву и во время одной из первых прогулок по улице Горького кто-то похлопал одного из нас по плечу и произнес по-английски: «Извините». Мы обернулись и увидели высокого молодого человека в поношенной куртке американских солдат и синих джинсах. Он поинтересовался — опять по-английски, — не американцы ли мы, — в обычной манере «стиляг»<sup>290</sup>, что сразу же нас насторожило, потому что в России нынче сезон охоты на иностранцев в поисках западных товаров. Английский у него был не фонтан, поэтому наше общение переключилось на русский. Мы объяснили ему, что работаем на американской художественной выставке, и тогда он неожиданно сказал, что он художник и занимается новейшим западным искусством — поп-артом. «Нас могут увидеть вместе на улице. Это опасно», — заметил он и пригласил нас пойти за ним в такое место, где мы сможем пообщаться без свидетелей. Мы прошли несколько кварталов боковыми улицами и переулками и подошли наконец к старому дому. Поднявшись по лестнице на несколько пролетов, он позвонил в звонок и стал шепотом разговаривать с открывшей ему дверь молодой женщиной, стараясь

убедить ее впустить нас. После нескольких минут жаркого спора, когда мы уже собрались уходить, он поманил нас внутрь.

Мы прошли по плохо освещенному и узкому коридору коммуналки, а затем вошли в маленькую комнату. Штукатурка на стенах кое-где отвалилась, обнажив кирпичную кладку с приставшими к ней кусками обоев. Одна кровать стояла с правой стороны, а слева была детская кровать. Зажатые между ними, мы сели на низкие корытоподобные сиденья у окна. Наш новый знакомый представил нас хозяйке, испуганной худенькой женщине и ее маленькой дочке. Позже он рассказал нам, что эта женщина родила ребенка от студента-иностранца, за которого она вышла замуж, но так и не сумела получить паспорт, чтобы уехать из страны вместе с ним<sup>291</sup>.

Когда мы начали болтать об искусстве, то поразились объему знаний этого молодого человека. Меньше всего мы ожидали встретить в Москве 18-летнего юношу, знавшего о художественной сцене Нью-Йорка больше, чем кто-либо из нас, хотя перед отъездом в СССР нам прочли интенсивный курс лекций о последних тенденциях в искусстве Нью-Йорка. Наш молодой знакомец был не только прекрасно осведомлен о многочисленных нюансах абстрактного экспрессионизма, но знал столько же о поп- и оп-арте. Он рассказывал об Анушкевиче, Ольденбурге, Лихтенштейне, Джонсе, Индиане, Раушенберге и многих других художниках так, как будто он знал их лично. Мы спросили его, каким образом он узнал о них, живя в Советском Союзе без западной прессы и новостей. Он ответил, что, когда ему было пятнадцать (во времена, как он выразился, «великой оттепели» — 1959–1962), он посетил несколько полуофициальных выставок абстракции в Москве. Временами он так рьяно выражал там свое восхищение, что администрация выгоняла его с выставок. «С годами», как он выразился, он стал осмотрительнее, особенно когда понял, что ему надо думать о будущем. Кроме того, к моменту нашего разговора прошло лишь около года после злосчастной выставки в Манеже, и бдительность властей была на высоте.

Он первым рассказал нам о том, как абстрактный экспрессионизм укрепился в начале 1960-х в Советском Союзе, как новости с Запада просачивались вместе с туристами, культурными обменами, некоторыми подписными изданиями, разрешенными для учреждений типа институтов, библиотек, редакций журналов и т. п., дипломатами и

журналистами. Одним из источников его информации была Библиотека им. Ленина в Москве, где при осведомленном запросе можно было получить такие журналы, как Art News, American Artist, America, Artforum, Du, Gebrauchsgrafik, Réalités, и т. п. Поскольку такие издания имелись только в библиотеке, бывало, что отдельные личности вырывали из журналов страницу-другую с репродукциями, скажем, де Кунинга или Мазервелла, чтобы продать их потом на черном рынке. Наш молодой герой был очень словоохотлив, рассказывая нам о том, что и как существует в теневом мире советского искусства, и снабдил нас подробным списком неофициальных художников, критиков и коллекционеров. Еще долго после той памятной встречи, спустя многие месяцы общения с неофициальными художниками, приобретая их работы и разговаривая с ними, мы не переставали поражаться глубине информированности и понимания искусства у этого молодого человека.

*Поп-арт*<sup>292</sup>. Позже мы несколько раз встречались с тем молодым поп-артистом, с которым познакомились на улице Горького. Он, кстати, был приятелем и соперником конструктивиста<sup>293</sup>. Как и многие его друзья, поп-артист был занят на какой-то работе с неполным рабочим днем, чтобы заработать какие-то деньги и защитить себя от обвинения в тунеядстве. Родители его уже были на пенсии. В отличие от многих озлобившихся советских молодых людей этот юноша не был уличным подростком. Его отец, в прошлом преподаватель, пользовавшийся большим уважением и имевший награды, должен был теперь перебиваться на скромную пенсию, которой явно не хватало на нужды небольшой семьи. Вне сомнения, это суровое обстоятельство способствовало освобождению его сына от иллюзий при знакомстве с советской системой.

Молодой художник показался нам необычной личностью. Для столь молодого человека его понимание искусства было удивительным. У него была превосходная фотографическая память, явно помогавшая ему в его делах. Его творчество оказалось первым примером подлинного понимания поп-арта, который мы увидели в СССР. Также в нем ощущалось и влияние конструктивизма и кубизма. Он много экспериментировал, решая проблемы пространства и цвета, используя точные геометрические формы. Вот на красном фоне нарисован ряд плоских маленьких грузовиков. Аэропланы времен

Первой мировой тонко вырисованы с вкраплениями коллажа. Еще до нашей встречи у него прошло несколько выставок в квартирах его друзей и поклонников неофициального искусства. Обычно новости о подобных выставках передаются по беспроводному телеграфу, и крайне редко покровителям, критикам и коллекционерам отправляются письменные приглашения.

Наши встречи с поп-артистом становились все реже по мере того, как он все больше опасался быть увиденным с нами. Вскоре после нашего знакомства он стал водить нас по разным «важным» художникам. Один из них, его хороший друг, тоже работал в стиле поп-арта. Его картины непрерывно отражали монотонную рекламу советских магазинов, вездесущие коричневые цвета советских многоквартирных домов, грязные клеенки в столовых, безвкусную, ширпотребовскую мебель и т. п. В его работах отсутствовала официальная символика — плакаты с Лениным, красными знаменами, звездами с серпом и молотом, партийными и патриотическими лозунгами и пр. Картины его были выполнены маслом, некоторые были довольно большого размера. Он писал яркими основными цветами и краску клал пастозно. Однако нам не удалось сфотографировать его работы<sup>294</sup>.

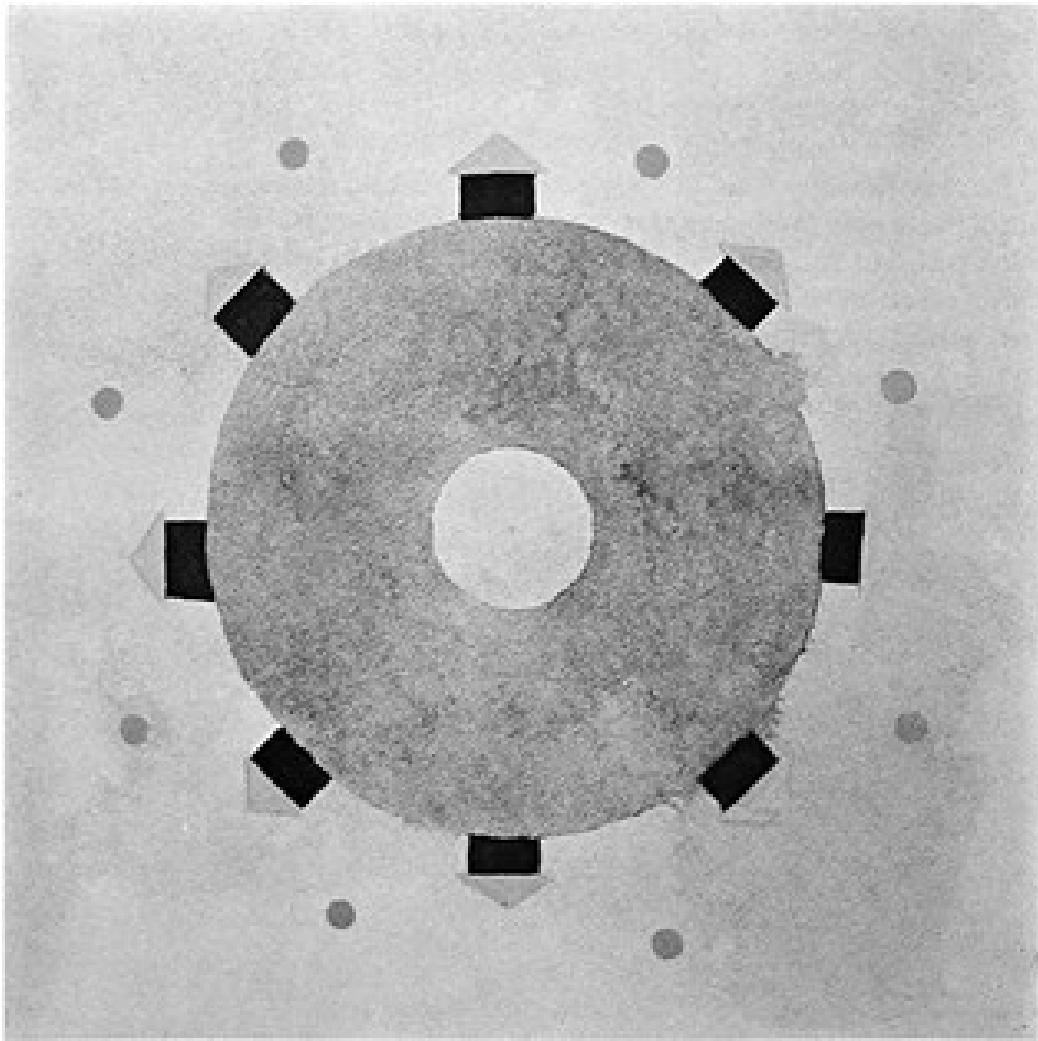
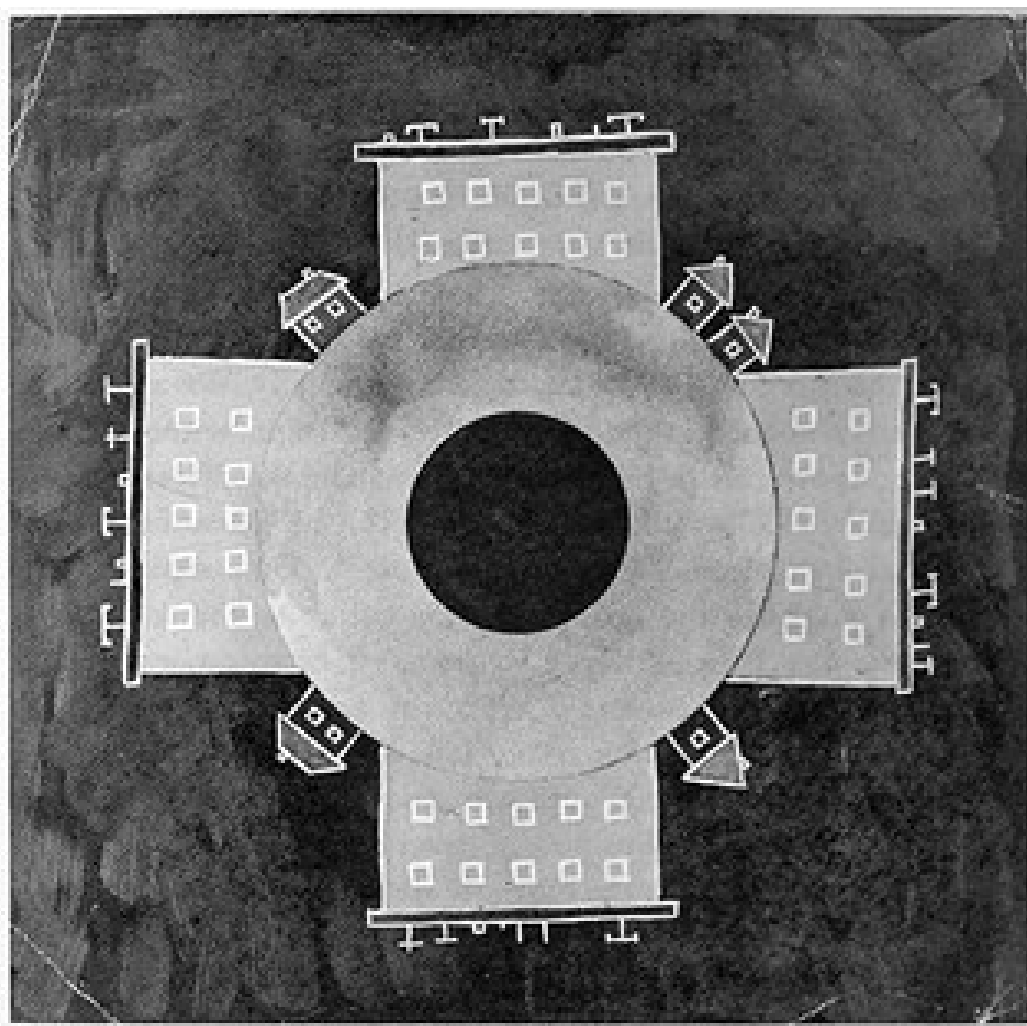


Рис. 60. Поп-артист. Без названия (1963). Акварель, 29 × 29 см



Илл. 29

Молодой художник, сделавший эту работу, называл сам себя «поп-артистом», подразумевая, что понимает смысл этого направления, и демонстрировал это, используя в качестве предмета картины банальные и прозаические аспекты окружающей среды. В рис. 29 он ясно дает понять, что сознательно совмещает в своей композиции единообразие нового с индивидуальностью старого. В рис. 60, в этой акварели с почти жесткими контурами, он старается объяснить тонкие цветопространственные взаимосвязи между нюансами текстуры круга, коричневыми домами, красными кружками (быть может, солнцами) и синим фоном. В большинстве работ его увлекала очевидная

взаимосвязь между символами, знаками и принципами живописи жестких контуров.

Георгий Кизевальтер



## «Знание — сила»

Всем жителям СССР был хорошо знаком замечательный журнал «Знание — сила». Некоторым из этих жителей были знакомы и художники, делавшие этот журнал. О них и пойдет речь в этой главе.

Сложение мифа — вещь непредсказуемая и не фиксируемая в истории. Никто не может сказать, как и когда начали думать и считать то-то и то-то. Когда какой-нибудь критик или художник на вечеринке восклицает, что «значение Сумкина-Кирпичева для искусства в те годы было огромно», все согласно кивают, поглаживают бороды и с полным удовлетворением пьют за его здоровье или память, хотя далеко не все реально помнят картины этого автора, а остальные хранят в голове совершенно разные стороны творчества Сумкина-Кирпичева и встречи с его искусством. Это миф, так сказать, простонародный и малозначительный.

Но бывают мифы творческие и сознательные. К примеру, устойчивый старинный сюжет в моей собственной голове об особой роли Юрия Нолева-Соболева в поддержке художников в 1960-е годы и значении его как оригинального дизайнера формировался, распространялся и поддерживался издавна десятками других наших коллег, знавших его гораздо лучше и больше меня. Это одна из тех общепринятых аксиом, которые никогда не обсуждаются (иначе как в славословии).

Вот, например, история, рассказанная мне между делом одним художником. «...Я тогда попросил Юрия Соболева дать хоть какую-то работу в „Знание — сила“ Эдику Штейнбергу, чтобы он мог вступить в горком, иначе его как тунеядца могли выгнать из Москвы. А Эдик до этого работал, кажется, в кукольном театре, который не то закрылся, не то его просто выгнали с работы. Юра сказал: „Так он же ни хрена не умеет!“ Я говорю: „Мы вместе сделаем“. В общем, Эдик нарисовал пару абстракций для заставок под новости, в тот же день получил справку, что он работает в журнале „Знание — сила“; потом в горкоме,

где работала моя мама, его быстро приняли в члены, и он получил „крышу“ над головой».

Обратим внимание, что здесь настойчиво и тонко внушаются как минимум три важные для источника интриги (какие именно, вы поймете, дочитав эту главу до конца) о значении одних и, напротив, незначительности других субъектов. Реципиент их бессознательно усваивает и передает во время очередной вечеринки следующим слушателям. Всё, слух вброшен, миф рожден!<sup>295</sup>

Однако процесс докапывания до истины, начавшийся вследствие диссонанса в показаниях свидетелей хорошо забытых процессов 1960-х, выявил несколько иную картину.

Началось все с маленькой записи в дневнике<sup>296</sup> Михаила Гробмана от 16.10.1966:

«Журналу „Знание — сила“ (далее — ЗС), этому центру левого искусства Москвы, приходит конец. Юра Соболев взял на себя функцию штрейкбрехера, согласился выпускать журнал без острых репродукций, на уровне чистого оформленчества, так, как этого хотят „наверху“. Мы все угрожаем бойкотом, только Олег Целков заявил, что ему надо зарабатывать деньги (а это я его привел и впервые напечатал в ЗС)».

Я удивился и насторожился.

16.01.1967 г. — запись еще хлеще: «Был в ЗС. Там Лавров, Эстрин. Я беседовал с Филипповой и Зеленко, выступал против привлечения к работе Юры Соболева и против изменения журнала. Обсуждали с Лавровым и Эстриным дальнейшую политику и пр. Мы с Лавровым поехали к нему, поужинали и распределяли статьи № 4 художникам».

Даже если сделать скидку на «центропунизм» и мегаломанию практически любого художника, в том числе Гробмана (а здесь полномочия какого-то внештатника просто зашкаливают), возникает масса вопросов, не правда ли?

Примерно об этом же писала Г. Маневич в своей книге: «Крохи, которые он [Эдик Штейнберг] только начал получать в журнале „Знание — сила“, кстати, с подачи М. Гробмана, быстро прекратились с приходом туда нового главного художника Юрия Соболева»<sup>297</sup>.

Я попросил Бориса Жутовского прокомментировать эту странную ситуацию, и тот сказал так: «Это интересная тема, и современные исследователи даже не подозревают, насколько она важна. Мне

довелось начать рисовать для журнала аж в 1949 году — с момента его эксгумации (во время войны он был закрыт), но основная работа пришлась, конечно же, на более поздние годы. В „оттепель“ главным художником стал Боря Алимов, который от счастья, что все стало можно, родил глобальную идею, что текст идет отдельно и рисунок отдельно. Конечно, текст для научного редактора имел гораздо большее значение. И рисование приобрело такой грандиозный характер, что вызвало сначала полное недоумение, потом неудовольствие, а потом и возражения в отделе печати ЦК. Я знаю это очень хорошо, потому что в Свердловске, где я работал, мне довелось по пьянке набить морду секретарю райкома ВЛКСМ, который через несколько лет оказался директором издательства „Молодая гвардия“, а еще позже стал в ЦК заниматься культурой. Он первый назвал Кабакова антисоветским художником, когда появилась его серия „Душ“, что вызвало у Ильи истерический приступ страха. Кабаков был очень труслив и потому никогда ни в чем не участвовал<sup>298</sup>. А причина была очень простая: когда он в Суриковском учился у Бориса Александровича Дегтярева, тот сразу сказал ему: даже не думай [лезть во всякие авантюры]!

Так вот, Алимов вел себя достаточно нагло, говоря прямо, и у главного редактора возникло желание погасить конфликт. Возник некоторый скандал, после чего „большого левого художника“ Алимова, у которого была хорошая дача на Николиной горе, выгнали. Думаю, что кандидатуру Соболева, бывшего главным художником издательства „Знание“, подсказал главреду не я один. Конечно, Соболев в издательстве всю первую половину 1960-х подкармливал наших художников, вплоть до Эрнста Неизвестного. Соболев был умным и опытным художником, понимающим проблемы журнала. Перед этим он попробовал развить журнал „Декоративное искусство“, но зам. главного редактора Карл Кантор сказал им: „Ребята, не ваше это дело!“ Так Юра стал главным художником „Знание — сила“.

Поэтому я считаю, что вся эта бывшая молодая, а теперь старая поросль в виде Гробмана и Ко чрезмерно романтизирует свои усилия в „борьбе с режимом“ и напрасно утверждает, что все, кроме них, — говно. Это обидное легкомыслие. Они не учитывают фактор власти, занимавшейся охраной своих границ. А жизнь тогда состояла из задач по сохранению себя и друзей-приятелей на поверхности».

Володя Янкилевский, не отходя от шаблонной версии, сообщил мне только, что в «Знание — сила» он работал несколько лет; «последние годы (непонятно, какого периода? — Г. К.) главным художником там был Юрий Соболев. До этого он был главным художником издательства „Знание“»<sup>299</sup>. Кстати, помнит ли кто-нибудь, что выпускало издательство «Знание» в первой половине 1960-х? Издательство Всесоюзного общества «Знание» выпускало многочисленные серии брошюр и отдельные книги по общественно-политической, культурной и научно-популярной тематике вроде «Прочти, товарищ», «Народный университет культуры», «Научный атеизм», «Физика-химия», «Литература и искусство», «Педагогика» и т. п. Их количество было огромно, порядка 70–90 брошюр в месяц. В основном, и в особенности на рубеже 1950–1960-х годов, это были тоненькие, маленькие книжечки на плохой, переработанной бумаге, издававшиеся большими тиражами и предназначенные для распространения по стране в помощь педагогам, лекторам и сотрудникам идеологических учреждений, часто бесплатно или за минимальную цену. Какой особый дизайн можно было внести в эти издания, изредка имевшие оформление в виде обложки и шедшие потоком, трудно сказать. Да, отдельные обложки отдельных графиков могли бы выглядеть неплохо для того времени, будь они напечатаны на нормальной бумаге в нормальной типографии. И нужно упомянуть, что эти книжечки часто имели по несколько чертежей и фотографий внутри текста.

Просмотрев с полсотни книг и брошюр разных форматов и полиграфического качества, изданных за эти пять-шесть лет с 1959 года, я не увидел ни одного указания на главного художника. Несколько раз Ю. Соболев был обозначен как художественный редактор среди многих других имен худредов. Среди десятков неведомых мне авторов обложек встретились имена Д. Лиона (1962), В. Янкилевского (1962–1963), В. Пивоварова (1962), Р. Варшамова (1963). И если это не были переводные книги с множеством фотографий в жесткой обложке наподобие чешской книги «Вещи вокруг нас» (1964, худред. Л. Морозова, обложка Н. Филипповой), где среди авторов оказываются М. Ламач и И. Падрта, будущие промоутеры московских нонконформистов в Центральной Европе, то ни о каком особом «оформлении» или дизайне в этих сериях вообще

говорить не приходится. Исключением можно назвать разве что оформление Р. Варшамовым книги С. Лема «Формула Лимфатера». Но это к слову. В любом случае, все функции главного художника явно сводились лишь к распределению работы среди полусотни художников, и особенности оформления оставались на совести последних.

...Я продолжил свое расследование. Вскоре образовалась третья точка зрения — в виде очень подробных и живых воспоминаний худреда ЗС Александра Эстрина<sup>300</sup>, изложенных в книге «Привет душителям свободы (из знаниесильских анналов)»<sup>301</sup>. Эстрин работал в журнале выпускающим с 1958 до 1962 года и художественным редактором в 1962–1989 годах, а это срок более чем достаточный для того, чтобы признать, что этот сотрудник знает, о чем пишет. И вот мнение Эстрина:

«Хочу подчеркнуть, что родоначальником метафорического оформления в ЗС, бесспорно, является Александр Добрицын. Впервые рисунки этого художника появились в журнале еще в 10-61 г. 1962 год стал поворотным. Он ознаменовался публикацией на страницах журнала так называемых „продвинутых“ художников. Все они возникли в редакции не сами собой. Центром их притяжения стал Добрицын, которого худред Зина Сысоева пригласила оформить ЗС 10-62. Чуть позже он стал дизайнером ЗС 12-62. Среди новых художников особенно близким ему по творческим устремлениям был Борис Алимов, который в дальнейшем всегда шел рядом с Добрицыным. Именно Добрицын стал первопроходцем, сумевшим до 1967 года радикально изменить облик журнала своими оригинальными оформительскими находками, привлечением нонконформистских художников, умением грамотно обосновать свои взгляды. Творческие поиски удачно продолжил Борис Лавров с присущей только ему особой элегантностью и лиричностью. <...>

А. Добрицын привлек к работе в журнале таких художников, как Борис Алимов, Дмитрий Лион, Михаил Ромадин, Эрнст Неизвестный, Олег Целков, Вячеслав Калинин, Юло Соостер, Владимир Якилевский, Борис Лавров, Николай Попов, Анатолий Брусилковский, Владимир Зуйков, Юрий Зальцман, Эдуард Штейнберг, Отари Кандауров. Шло постепенное выдавливание старых рисовальщиков. В следующей волне „продвинутых“ художников оказались Евгений

Бачурин, Михаил Гробман, Октавио Феррейра де Араужо, Александр Харитонов, Вагрич Бахчанян, Франциско Инфанте, Макс Жеребчевский, Илья Кабаков... Конечно, названы не все» (с. 36).

«Поскольку Юрий Соболев в качестве главного художника появился в ЗС в 1967 году, приписывать ему оформительские успехи предшествующего периода можно или по незнанию, или с намерением ввести в заблуждение. Мне не хочется, чтобы вполне заслуженная слава приписывалась не заслужившему ее человеку» (с. 88).

«Вся модернизация оформления генерировалась и реализовывалась в журнале „Знание — сила“ Александром Добрицыным, а не Юрием Соболевым. А Соболева ввели в ЗС в качестве главного художника с прямо противоположной целью — нейтрализовать пугавшие руководство оформительские эксперименты. <...> Как известно, несколько лет Соболев работал главным художником издательства „Знание“. Журнал ЗС не имел к издательству „Знание“ никакого отношения. Этот журнал находился в ведении Профтехиздата» (с. 89).

«В 1962–1966 годах Соболев в качестве рядового иллюстратора приглашался в журнал ЗС два-три раза. Дизайнером — ни разу.

Если в 1964–1966 годах роль пронизывающей оси в оформлении выполняла очевидная идея тропа (образа), стремление показать связь авангардного искусства с современной наукой, то при Юре Соболеве эта ось стала размываться. Начиная с ЗС 4-68, обложки стали кондово-фотографическими. Некоторое время дособолевские художники еще приглашались в журнал, но прежнего праздника обновления уже не было. В журнале появились художники совсем другого калибра» (с. 93).

«К безусловной заслуге Юрия Александровича нужно отнести эпизодическое появление ранее не публиковавшихся художников, таких как Д. Плавинский, В. и Р. Герловины. Помимо этого, он успешно реализовал (через приглашенных им дизайнеров) идею оформления номера, построенного в основном на работах одного художника» (с. 96).

Для справки: с 1962 года ответственным секретарем редакции ЗС стал Глеб Анфилов, «творческая энергия и научная основательность которого подняли журнал на новый уровень». Ближе к концу года в журнал был приглашен А. Добрицын «для реализации современных

оформительских идей». С 1965 года главредом становится Н. С. Филиппова. Отметим годы наибольшего подъема журнала — 1965–1988. Тиражи доходили до 700 тысяч (в 1966–1967-м). Для сравнения, «Химия и жизнь» имела тираж 126 тысяч, «Вокруг света» — 2700 тысяч, «Наука и жизнь» — 3600 тысяч. (Кто может похвастаться сейчас такими тиражами?!)

А вот что Эстрин написал по поводу переломного конфликта в 1966–1967 годах:

«На праздновании 40-летия журнала в Доме журналистов (1966 г.), отмеченного с большим размахом, дело закончилось мордобоем между литредактором Л. Филькенштейном и художником Борисом Алимовым. Алимова после этого исключили из Союза журналистов. Больше в ЗС он не работал. Восстановили его в союзе быстро — после того как стало известно, что Финкельштейн не собирается возвращаться в Россию из Лондона» (с. 44).

«По мнению Эстрина, в 1967 году травлю главного редактора вызвало не вольнодумство журнала или труднодоказуемая антисоветчина, а легкомысленное вытеснение Филипповой из редакции литредактора Е. Москатова, сына влиятельного чиновника из Госкомитета» (с. 80).

«Оформление журнала начиная с 1965 года стало особенно необычным и даже пугающим обывателя. Но оргвыводами даже и не пахло (с. 81). В одном из номеров, оформлявшихся Борисом Лавровым (ЗС 2-67), было решено использовать (в качестве дизайнерского приема) готовые станковые работы разных художников, в какой-то мере перекликавшиеся с темами статей. Но подготовленный номер не пропустила цензура. Пришлось уменьшить объем журнала за счет изъятия крамольных работ.

Филиппова решила эту задачу весьма остроумно. Она пробила для редакции должность главного художника и пригласила на эту должность Юрия Нолева-Соболева. Так в штате редакции появился первый за всю историю журнала главный художник с негласной обязанностью не давать поводов для обвинений в идеологической конфронтации» (с. 84).

«Как показало развитие событий, стратегическое решение этой задачи свелось Юрием Александровичем к постепенному сокращению нежелательных рисованных иллюстраций с переходом на

фотографическую основу. При невозможности обойтись без образного рисунка предпочтение отдавалось декоративной иллюстрации перед сюжетной. Автор и исполнитель этой идеи реализовывал ее в течение длительного времени. В каком-то смысле Юрий Соболев даже превзошел ожидания заказчика» (с. 86).

«Характерный момент: предъюбилейный номер ЗС 12-95 оформлялся иллюстрациями, взятыми из большого числа номеров за всю историю журнала. И в этом номере нет ни одной эксклюзивно рисованной иллюстрации, взятой из соболевского (13-летнего!) периода его штатной работы в редакции с 1967 по 1980 год» (с. 96<sup>302</sup>).

Согласимся, что теперь картина стала проясняться и можно увидеть, что миф о роли Соболева в модернизации ЗС и прочих успехах вырос на основе наложения истории с издательством «Знание» на его деятельность в журнале ЗС. Я не привел здесь многие другие факты, рассказанные Эстриным о «работе» Соболева в журнале в конце 1970-х, когда Соболев просто прекратил появляться в редакции, потому что был занят своими слайд-фильмами и журнал за него делали другие... Однако, чтобы убедиться в правоте Эстрина, я решил проанализировать подшивки журнала и понять, как же развивалась ситуация в ЗС на самом деле.

Действительно, рисунки А. Добрицына появляются уже в ЗС 10-61 (сам номер никакой, абсолютно адекватный времени), но только через год ему поручают оформление ЗС 10-62 (главред В. Мезенцев, худред З. Сысоева. Рисунки Б. Лаврова, А. Добрицына, А. Брусиловского, Ю. Владимирова и Ф. Терлецкого, Б. Алимова и др.). Отмечу, что многие художники, в том числе Б. Алимов, успешно работали в ЗС и до Добрицына.

В каком-то смысле поворотным номером становится ЗС 12-62 (худред. А. Эстрин). Оформление А. Добрицына. Обложки Д. Лиона (он начал с ЗС 11-62), И. Савицкого. Рисунки Т. Иваницкой, И. Кабакова, Н. Попова, Ю. Соболева, А. Брусиловского, Л. Катаева, М. Жеребчевского, А. Орлова, Э. Катлер, Б. Алимова, В. Зуйкова.

Однако в 1963 году оформление большинства номеров было сделано не Добрицыным, а М. Милославским. При большом разнообразии художников — не повторяющихся из номера в номер — была сохранена некая оптимизированная стилистическая линия, а содержание журнала стало крайне интересным. Впрочем, по общему



оформлению ЗС примерно до середины 1964 года остается «нормальным советским» журналом 1960-х. Действительно переломными и оригинальными номерами стали ЗС 6 и особенно 7 1964 года: везде оформление Б. Алимова и А. Добрицына, худред А. Эстрин. Рисунки и обложки создавали Д. Лион, М. Ромадин, Б. Лавров, М. Жеребчевский, Н. Попов, Б. Алимов, Ю. Соостер, Л. Кулагин, Н. Гришин, В. Пивоваров, В. Колганов, С. Алимов, В. Янкилевский, А. Брусиловский, Ю. Соболев и др. В 7-м номере сменилась и полиграфическая база, за счет чего резко улучшилось качество печати.

В дальнейшем, с ЗС 8-64 по ЗС 4-67, ответственными за оформление журнала были: Т. Иваницкая, А. Добрицын, С. Алимов, Б. Алимов, Р. Варшамов и Б. Лавров (он оформил шесть последних номеров этого периода — некоторые просто блестящие!). Среди вновь появляющихся в журнале художников можно перечислить Э. Неизвестного (3-я стр. обложки ЗС 5-65), О. Целкова, М. Гробмана (начиная с ЗС 1-66), В. Умнова (ЗС 2-66), А. Великанова, О. Ф. де Араужо, Е. Бачурина, М. Ромадина, А. Данилова, А. и Э. Штейнбергов, А. Харитоновна (с ЗС 11-66), О. Кандаурова (ЗС 1-67), А. Смирнова, В. Ждан, В. Калинина, Л. Повзнера (ЗС 2-67).

Из так называемых *самостоятельных* работ художников я обнаружил только три: гравюру А. Брусиловского (и то по теме статьи) в ЗС 9-65, репродукции работы И. Кабакова «Прогулка» 1964 года и Н. Попова «Петух» (офорт), тоже 1964 года (обе — ЗС 1-67).

Два последних номера до прихода Ю. Соболева для наглядности я приведу в деталях.

ЗС 3-67. Оформление Б. Лаврова. Обложки Ф. Инфантэ. Худ. редактор А. Эстрин. Рисунки А. Шервинской, О. Ф. де Араужо, М. Гробмана, Я. Яновича, Ю. Купермана, О. Кандаурова, М. Ромадина, Э. Штейнберга, В. Янкилевского, В. Бахчаняна, В. Ждан, В. Матюхина, А. Брусиловского.

ЗС 4-67. Оформление и 4-я стр. обложки Б. Лаврова. 1-я стр. обложки М. Ромадина. Худ. редактор А. Эстрин. Рисунки О. Кандаурова, М. Ромадина, В. Бахчаняна, В. Ждан, В. Янкилевского, М. Гробмана, Б. Лаврова, Э. Штейнберга, Ю. Купермана и Ф. Леже («Строители» 1950 г.).

И вот — барабанная дробь! — на сцене появляется Юрий Соболев. Опять первые два номера под его руководством, даю с

подробностями и моими комментариями.

ЗС 5-67. Главный художник Ю. Соболев. Худ. редактор А. Эстрин. Оформление В. Алешина. Появляется выраженная модульная сетка (по словам Эстрина, крайне неудобная для оформления ЗС), почему-то теряется красочность, отчасти он становится похожим на другие советские журналы. Гравюры У. Блейка «Ньютон» и др. Рисунки Б. Лаврова, В. Матюхина, гравюры XVII века, очень много фотографий.

ЗС 6-67. Главный художник Ю. Соболев. Худ. редактор А. Эстрин. Оформление В. Алешина. Гравюры А. Кравченко «Огни Днепрогэса» и др. Рисунки В. Бахчаняна. А. Брусиловского. Журнал становится все более советским...

Дальнейшие номера ЗС оформляли: Б. Лавров, А. Эстрин, В. Бродский, М. Бурджелян, Э. Шоломова и др. В 1967–1968 годах изредка появляются обложки, мелкие рисунки и коллажи таких авторов, как Ю. Соостер, А. Брусиловский, В. Бахчанян, О. Кандауров, Д. Лион, но (внимание!) во второй половине 1968 года и они практически исчезают (кое-где потом встречались имена В. Бахчаняна и Ю. Соостера). Поэтому фраза Ю. Соболева, процитированная в «Другом искусстве» на стр. 144: «В 1967 году я пошел работать в журнал „Знание — сила“. Это издание стало как бы дочерней фирмой „Знания“, поскольку вместе со мной в журнал перебралась и вся компания художников, работавших со мной в издательстве», — является дважды ложной.

Далее, если абсолютную *неинтересность* номеров ЗС 10 и 11 1967 года можно списать на празднование 50-летия Октябрьской революции, то в «непраздничном» ЗС 9-68 я отметил то же качество: на удивление унылый номер. Рисунки Б. Лаврова и... всё. Указания авторства вообще уходят. Много Лениных (и далее)... Возьмем ЗС 1-69, где можно увидеть рисунки И. Савиновой; там есть и другие рисунки, но авторство вновь отсутствует: появляется странная тенденция к анонимности. Даже фотографии подписаны чаще (и то не все)... Начиная с ЗС 7-69 портится бумага. Оформление О. Раздобудько и А. Рюмина. Рисунки Н. Мануйлова, Л. Кирилловой. Позже, с номеров 8–9 1969 года, все становится нейтральным, ничего острого. Встречаются маленькие рисунки, но преобладают фотографии. Материалы — в меру интересные, а оформление — в меру унылое. Художники абсолютно неведомые... Журнал утрачивает былую оригинальность...

Следует отметить, что все эти годы Александр Добрицын, Борис Лавров и другие графики ЗС успешно показывали свои работы на молодежных выставках, а в 1967 году на выставке «Художники Москвы — 50-летию Октября» в отделе книжной графики экспонировалась известная книга «Большой дом человечества», рисунки к которой выполнили А. Добрицын, И. Кабаков, Б. Кыштымов и другие графики еще в 1965 году.

Спасибо А. Эстрину за его книгу и подробный рассказ о работе журнала в те годы. Безусловно, журнал ЗС при любом своем оформлении сыграл очень важную роль в 1960–1980-е годы в просветительстве страны и поднятии вкуса читателей на новый уровень! Подписчики ждали тогда каждый новый номер «с томленьем упования», как журнал «Америку». Как мне кажется, следует внести единственную корректировку в точку зрения Эстрина: понятно, что Александр Добрицын приложил немало усилий для выработки общей философии и парадигмы оформления, но в итоге дизайном журнала занималась команда из многих художников, среди которых Б. Лавров, Б. Алимов, М. Милославский, Т. Иваницкая, С. Алимов, Р. Варшамов, тот же А. Эстрин и др. Искренняя им за это благодарность!

Георгий Кизевальтер

# Левые и иные

Так были ли на самом деле неофициальные художники? Если да, то кто они, откуда они появились? Может быть, это были вполне успешные, признанные, официальные авторы, прикинувшиеся в политических целях бунтарями для продвижения своей карьеры на Западе? А может, это были банальные деловые люди, называвшие себя нонконформистами, чтобы их лучше покупали? Или же это были неизбежно возникающие в любом творческом сообществе изгой, шизофреники, наркоманы, алкаши и шалтай-болтай — одним словом, асоциальные элементы и люмпены от искусства, не знающие, чем бы им заняться в этой мрачной и однообразной советской жизни?

На мой взгляд, совершенно однозначно можно сказать лишь следующее: некая часть советских художников в 1950-е годы, испытывая как минимум усталость от набившего оскомину социалистического реализма и серой, безысходной реальности вокруг, а также под влиянием интереса к идеализированному образу русского авангарда и не менее идеализированному западному искусству определилась в выборе иного, *несоветского* пути в искусстве и пошла по нему, не оглядываясь ни на обстоятельства, ни на коллег<sup>303</sup>. Постепенно к ним под влиянием тех же факторов по всей стране примкнули многие десятки и даже сотни художников и любителей, решивших поэкспериментировать с формой, цветом, фактурой, но спустя энное количество лет переставших этим заниматься либо по причине осознания социальной бессмысленности этих занятий, либо просто утратив к ним интерес. Отдельные упертые художники, не принадлежавшие ни к каким неофициальным группам, периодически продолжали заниматься «искусством для себя», но сумели прозвучать только после перестройки, когда маршаны кинулись выискивать и скупать все, что не вписывалось в официальную соцреалистическую канву. Так были открыты многие «новые» имена. Однако реальную славу «классиков неофициального искусства», совершенно не

связанную напрямую с уровнем их искусства, захватили лишь те двадцать-тридцать художников, что начали профессионально работать в 1950–1960-е или даже в 1970-е годы и сумели «прозвучать» в западной прессе своей репутацией еще до перестройки. Прочие художники, не говоря уже о «потерявшихся» за годы советской истории, так и остались в ранге любопытных одиночек, знакомых лишь искусствоведам и коллекционерам.

Разумеется, художники искали себя и новые пути самовыражения в творчестве. Но важно помнить, что большинство художников начинали заниматься *несоветским* искусством по причине своего несогласия с культурной политикой властей, нежелания быть «как все», стремления уйти от обрыдлых канонов соцреализма и освободить свое «я» от идеологических пут. Иными словами, следовали распространенным бунтарским практикам, искали свободу в творчестве, в себе и в жизни. Как справедливо отметила эстонский искусствовед Сирье Хелме, «то, что в Советском Союзе согласие идти по пятам течений современного западного искусства было не просто творческим решением, но и политическим актом, даже если он не замышлялся осознанно, представляется сегодня довольно очевидным»<sup>304</sup>.

Значимый комментарий, объясняющий психологию и имевшуюся у художников мотивацию творчества в «начале» левого искусства, дает Эрик Булатов: «Это был конец 1950-х годов, когда все только начинало оживать и слово „формалист“ из позорной клички, имевшей к тому же отчетливый криминальный оттенок, превращалось сначала в предмет интереса, затем уважения и, наконец, стало требованием, прямо-таки критерием подлинности искусства. У нас было в те годы острое и мучительное сознание того, что искусство, которому нас учат, — это ложное, фальшивое искусство, которым нас обманывают, но что есть настоящее, подлинное искусство, полное великих тайн и озарений. Этому искусству нас не учили, но мы знали, что есть посвященные, которым открыты его тайны. Этими посвященными и были формалисты»<sup>305</sup>.

Важным являлось и изменение социальной структуры советского общества, произошедшее к 1950-м годам. Относительно успешные в социальном плане 1930-е годы позволили, с одной стороны, слегка ослабить в СССР так называемую классовую борьбу, демагогически

поддерживавшуюся на показательных судебных процессах тех лет, но в реальности уже не имевшую былого значения, что позволило, например, детям служащих поступать в вузы. С другой стороны, эти годы позволили сформироваться новой классовой прослойке — «советской интеллигенции», имевшей совершенно разные социальные корни — от дворян до мещан и рабочих, но получившей образование уже в большевистской России и заложившей основы для первичного социального, культурного и научного прогресса в стране. Эти кадры были сурово подорваны и даже частично уничтожены сталинскими репрессиями, войной и последовавшими за ней новыми кампаниями подавления свободы личности, однако выжившие сумели достичь некоторых социальных высот и воспитать следующее поколение, получившее вполне качественное образование, благосостояние родительского очага, относительную либерализацию 1950-х, «мир во всем мире» и, как следствие, критическое и бунтарское мышление людей, «удовлетворенных желудочно», но (потому) не удовлетворенных интеллектуально и эстетически. Таким образом, движение независимых художников (литераторов, композиторов, музыкантов и т. п.) к свободе творчества нашло в те годы весьма ощутимую классовую опору.

Как ни странно, творческие слои находили себе поддержку главным образом в среде научной интеллигенции — в той «прослойке», что получила определенные льготы и особый статус от государства в своих закрытых институтах и академгородках за важный труд на благо родины, и потому имплицитно захватившей право исповедовать индивидуальный вкус в искусстве, музыке и литературе. В ситуации скрытой зависимости от этих людей, подчас уже признанных мировым научным сообществом, государству приходилось мириться с подобными «немассовыми вкусами» сотрудников научных институтов и их руководителей.

Можно выделить, наверное, две группы художников, превратившихся в неофициальных в 1960-е годы. Первая — это профессиональные художники или давно искавшие свой стиль любители 1920–1930-х годов рождения, под влиянием событий конца 1950-х годов (VI Фестиваль молодежи 1957 года, американская выставка и т. п.) обратившиеся к абстрактному экспрессионизму, сюрреализму и прочим западным школам первой половины века.

Разумеется, отдельные художники из этой группы интересовались западной культурой. Например, по свидетельству Юрия Злотникова, сложился круг «любителей западного искусства», в который входили «Олег Прокофьев — художник и искусствовед, занимающийся геометрической абстракцией, молодой Игорь Шелковский, художник [Игорь] Куклес и др.»<sup>306</sup> Однако далее удивительным образом срабатывал один из законов Мерфи, гласящий, что в любой иерархической системе каждый человек поднимается до своего собственного уровня некомпетентности и остается там навсегда. Как правило, все они были довольны тем, что им удалось увидеть на выставках или в случайных каталогах. Вскоре они «находили» свой стиль и успокаивались. Эта группа практически не уделяла внимание новым тенденциям в западном искусстве.

С другой стороны, после американской промышленной выставки 1959 года у многих молодых ребят (иногда совсем даже не художников) началась романтизация Америки и американского искусства. (Позже поддали жару французская (1961) и другие выставки западного искусства<sup>307</sup>.) Эти *неофиты* стали усиленно изучать современное западное искусство, работать в библиотеках, бегать по громким выставкам. В основе их мировоззрения лежало отторжение затхлого соцреализма, скуки правильной советской жизни и двоемыслия родителей.

Из этих «западников» — по крайней мере в Москве, — формируется вторая «группа»: это дизайнеры-экспериментаторы и «не по годам продвинутые» исследователи, молодые художники и гуманитарии, рожденные в первой половине 1940-х годов, среди которых можно назвать Михаила Чернышова, Франциско Инфанте, Вячеслава Колейчука, Александра Юликова, Владимира Паперного, Габриэля Суперфина и других их сверстников. Разумеется, никакой буквальной *группы* нет, и часто они даже не знают друг о друге.

Под влиянием все тех же событий и общей атмосферы «оттепели» они увлеклись (пусть на время) либо современным западным искусством<sup>308</sup>, либо русским авангардом, и некоторые занялись собственными художественными экспериментами<sup>309</sup>. Отличие их от первой группы состояло в том, что они пошли по интеллектуальному пути развития и за несколько лет — с помощью библиотек и разных

случайных источников информации — изучили историю западного искусства за последние 20–30 лет. Значительную роль в этой социальной группе сыграли и протестные настроения детей описанной выше новой советской интеллигенции. Эта группа молодых художников и просто любителей искусства, совершенно разных и чаще всего не знавших друг друга, была достаточно многочисленна за счет постоянного вливания в сообщество студентов различных художественных вузов<sup>310</sup>. Разумеется, далеко не у всех сложилась художественная карьера, и большая их часть прекратила эксперименты в последующие годы, «переболев» инаковостью как детской болезнью развития<sup>311</sup>.

Судя по сообщениям и российских, и западных журналистов тех лет, во многих городах СССР существовали десятки и даже сотни других художников, занимавшихся похожими экспериментами на досуге, но не придававшие им никакого особого значения и через несколько лет благополучно о них забывшие (скорее *вынужденные забыть* под воздействием житейских обстоятельств). Однако привозные выставки и экспериментаторы-неофиты создавали и поддерживали волну интереса к Западу и современному искусству, гулявшую по просторам страны с разной интенсивностью то туда, то сюда.

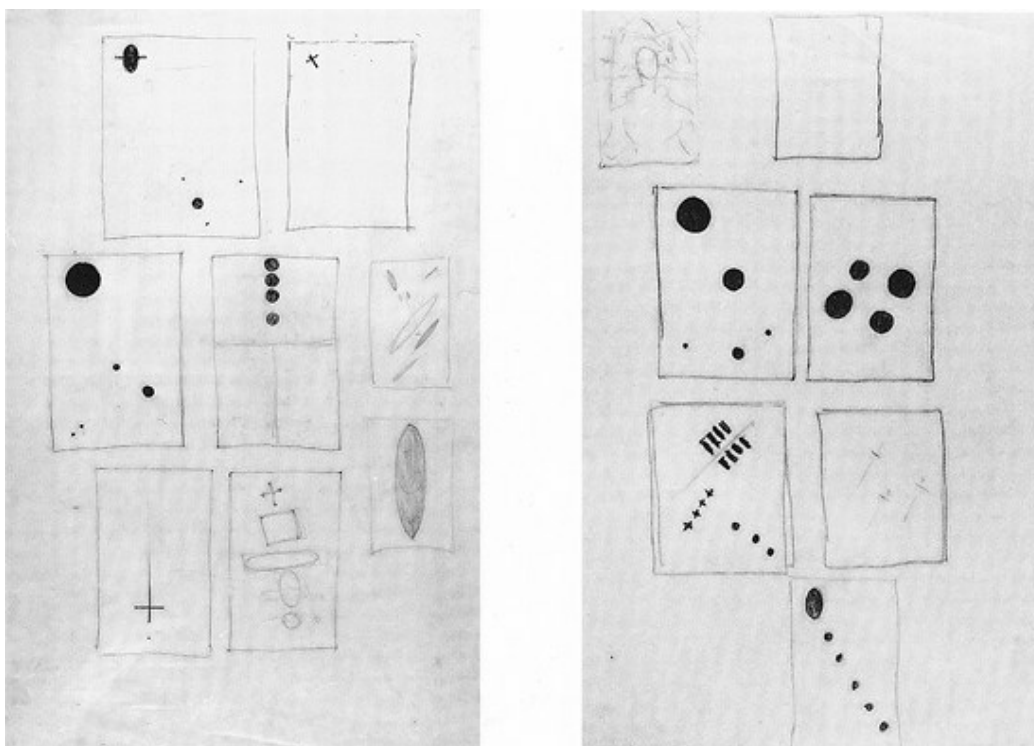
Можно вспомнить исключительные случаи, когда художники старшего поколения (к примеру, Лев Кропивницкий и Юло Соостер<sup>312</sup>) делали абстракции еще в лагерях, то есть до периода либерализации, но они ничего не меняют в этой картине — это был необходимый «виртуальный эскейп» из ада, отчаянные «воспоминания о том, каким может быть искусство», в условиях, где личность была если не уничтожена, то задавлена до состояния анабиоза. Абстракцией с началом либерализации баловались и многие официальные художники — для себя и для друзей, но они остались вне поля рассмотрения.

Столь же исключительна «сигнальная система» Юрия Злотникова 1956–1957 годов, явившаяся «экспериментом-в-себе» и ни во что особо не эволюционировавшая впоследствии<sup>313</sup>. В его ранней «сигнальной» работе 1956 года чувствуются и Мондриан, и Малевич (мог ли он видеть его графику в собрании А. Лепорской?), и минималистская декоративность. Еще раньше, в 1955 году, у



Злотникова также были абстрактные работы («Счетчик Гейгера») — многослойные «разрезы», напоминающие стратиграфические колонки. В 1957 году «сигналы» становятся серией, далее появляется и ч/б серия «Протосигналов» (здесь явная контаминация с Борисом Турецким). В последующих абстракциях ощущается уже влияние Кандинского.

К сожалению, мне в течение полугода до его смерти так и не удалось выйти со Злотниковым на нормальный очный разговор для книги, почему-то он его боялся и откладывал, но мы много раз говорили по телефону. То, что Юрий рассказал мне, несколько отличается от того, что написано в других источниках. Например (и на этом он настаивал несколько раз), что его «сигнальная система» родилась под влиянием работ Павлова и Сеченова. Что в середине 1950-х большую роль сыграло его окружение, состоявшее главным образом из вернувшихся из лагерей философов, индологов, языковедов и других ученых, познакомивших его с семиотикой. Это был, по словам Злотникова, мир *состоявшейся интеллигенции* с большим житейским опытом. В частности, он начал тогда общаться с психофизиологом Николаем Бернштейном, обсуждая взаимодействие науки и искусства. Юрий подчеркнул, что в то время большое значение имели групповые формы общения и дискурса, поэтому в отличие от современного индивидуализма сознание художников тогда формировалось под влиянием всех членов группы (в это верится легко хотя бы потому, что в 1970-е годы ситуация не изменилась. Коллективно-кастовое мышление было характерной чертой эпохи застоя).



К. Малевич. Супрематистские и фигуративные наброски<sup>314</sup>

К подобным формам общения можно отнести «лианозовское сообщество», круги Ильи Цырлина, Михаила Гробмана и других «пионеров» нашего левого искусства.

Сделаю шаг в сторону. По поводу «западности» как *категории культуры*, стиля и идеала жизни в те годы хорошо высказался Иосиф Бродский, рассказывая о пластинках с «музыкой на костях»<sup>315</sup>: «Эти жутковатые на вид диски (вот вам ядерный век!) можно было приобрести тем же путем, что и самодельные фотографии западных кинозвезд: в парках, общественных туалетах, на толкучке и в ставших тогда знаменитыми коктейль-холлах, где можно было сидеть на высоком табурете и потягивать молочный коктейль, воображая, что ты на Западе. И чем больше я об этом думаю, тем больше я убеждаюсь, что это и был Запад. Ибо на весах истины интенсивность воображения уравнивает, а временами и перевешивает реальность. По этому счету, с преимуществами, присущими любой оглядке, я даже склонен настаивать, что мы-то и были настоящими, а может быть, и

единственными западными людьми. С нашим инстинктивным индивидуализмом, на каждом шагу усугубляемым коллективистским обществом, с нашей ненавистью ко всякой групповой принадлежности, будь она партийной, местной или же, в те годы, семейной, мы были больше американцами, чем сами американцы»<sup>316</sup>.

А в целом, как мне видится, жили-были *просто советские художники*, в меру своих сил и возможностей стремящиеся выжить в холодную и умеренно голодную послесталинскую «весну», полную неоправданных надежд и тщетных ожиданий улучшения жизни и растянувшуюся на 12 лет маленьких успехов и унижений. Они стремились выразить себя, показать свое искусство в малообразованном (с точки зрения культуры) и все еще несвободном обществе, долго «бодались с дубом» советской власти и искали любые способы заявить о себе и получить право открыто показывать свои работы. Чтобы выживать было легче, они часто объединялись в небольшие группы — но не по эстетическим принципам, а по принципам дружбы и взаимопонимания. Как правило, каждый из этих художников шел своим путем, делал свое собственное искусство и преследовал те цели, которые представлялись ему единственно достойными в то время. Со временем их дороги разошлись, а где-то, напротив, переплелись. Чтобы как-то обозначить свой статус, одни стали гордо именовать себя нонконформистами, другие стали звать себя левыми, третьи вообще себя никак не называли, а успешно уходили от определений и ярлыков, балансируя на грани официальных институций и подпольной богемы. В конечном итоге все что-то рисовали, и каждый варил из этого «чего-то» свою собственную кашку или супик для ухода от коллективного скудоумия и серой реальности советской жизни.

Итак, вначале в художественном сообществе имели место две тенденции: уход от опостылевшего советского реализма и уход от того, что делают другие (неважно, что именно). Соответственно, это был уход и от массового искусства, сопровождавшийся самоназначением *авангардистом*, формированием искусственной элитарности, избранности (подразумевавшей, естественно, апофатическую *гениальность*; наиболее яркие примеры — Шварцман, Вейсберг, Неизвестный, Янкилевский). Вскоре появляется ангажированность: иностранцы создают спрос на иное, несоветское; требуется

идеологическое оправдание, и за это платят. Давление официальных институтов только способствует дифференциации и сегрегации художников после событий конца 1962 года.

Важно, что поиск художниками альтернатив самовыражения, поиск свободы в творчестве начался значительно раньше возникновения каких-то групп и группировок. Этот поиск шел огромным фронтом в совершенно энтропическом духе. Сейчас мы даже не можем представить себе весь объем этих попыток вырваться за пределы границ, установленных Академией художеств, и реальное количество авторов, занимавшихся тогда поисками нового. С одной стороны, многие художники (как и словесники) перестали заниматься подобными экспериментами уже в 1960-е годы; с другой — довольно быстро началась «естественная эволюция», когда главенство в неофициальной культуре, а именно контроль дипломатических и журналистских кругов как потенциальных покупателей и промоутеров, захватили «лианозовское сообщество» и примкнувшие к нему по тактическим соображениям 10–15 художников из Москвы и Ленинграда. Фактически образовалась некая элита «неофициального мира», «художники в законе», контролировавшие контакты с Западом и диктовавшие определенные правила поведения, взгляды на актуальность того или иного направления прочим левым художникам и даже миру официального советского искусства. Многие «элитные» художники получили тогда неофициальный карт-бланш на выставочную деятельность за рубежом, на продажи работ и контакты с иностранцами. Разумеется, официально их поносили в газетах, оплеывали с высоких трибун, но... в реальности к ним сохраняли уважительное отношение в Союзе художников, явно «крышевали» в верхах, и такая ситуация была только на руку обеим сторонам. Позднее образовались иные волатильные и еще более виртуальные группировки *на бумаге* вроде «Сретенского бульвара» или соц-артистов, проводившие свою линию «несоветскости» и «инаковости». Однако параллельно с актуального горизонта выталкивались, исчезали за ненадобностью вполне приличные авторы, выбрасывались на помойку их работы. Этот факт следует из простого сопоставления имен, упоминаемых в статьях и каталогах в 1960-е, 1970-е и 1980-е годы. К счастью, теперь мы можем опираться на информацию,

приводимую журналистами и редкими западными исследователями в материалах тех лет.

\* \* \*

Как десятилетиями воспринималась у нас история независимого искусства в СССР? Наверное, многие отметили для себя, что в большинстве изданий всегда указывался 1956 год как дата начала неофициального, или левого, искусства. Почему 1956-й? В 1956-м никаких особых подвижек в искусстве не было. Правда, в ГМИИ одна за другой шли выставки французского искусства, включая знаменитую выставку Пикассо. А в подвалах музея, не видимые толпам зрителей, располагались коммуналки, гремели кастрюли на кухнях, висело белье — там жили семьи сотрудников<sup>317</sup>...

Неплохой ответ дал эстонский художник Леонард Лапин: «1956 год был очень важен для Эстонии, потому что в том году многие интеллектуалы и художники вернулись домой из Сибири, и этот год стал символом в истории страны». Действительно, кое-кто у нас вернулся в 1956-м. Однако в России ссыльные и политические благополучно возвращались и в 1955-м, и в 1954-м. К примеру, А. Штейнберг вернулся в 1952 году и уехал на два года в Ухту зарабатывать деньги; приехал в Тарусу в 1954-м. Борис Свешников и Лев Кропивницкий вернулись в 1954-м. Как писала Лидия Соостер в своих воспоминаниях: «Подошел 1955 год, началось массовое освобождение, освободился и Юло [Соостер]. Он рвался сразу в Эстонию, но мы сначала поселились в Караганде. В Караганде в это время много наших было, все боялись ехать дальше. Потом мы с ним все-таки добрались до Москвы<sup>318</sup>...»

Но в 1956-м состоялся XX съезд КПСС, и вот он-то и стал символом начала освобождения, символом эпохи. Кроме того, отмечает искусствовед М. Гуковский, «1956 год был ознаменован для <...> всего Советского Союза значительным увеличением связей с заграницей. <...> Одним из ярких и важных проявлений этих связей явилось устройство в крупнейших музеях СССР ряда выставок художественных произведений, принадлежащих либо музеям зарубежных стран, либо отдельным художникам этих стран»<sup>319</sup>. Все эти выставки перечислены в сводном каталоге, и значение их

действительно неоспоримо. В этом же каталоге можно увидеть и другие важные выставки и события той поры. Волна общих прогрессивных изменений в культуре страны смешалась в памяти интеллигенции с неизбежным следствием: появлением критического сознания и несоцреалистического (читай: несоветского) мышления в среде художников, и первыми шагами известных теперь авторов в сторону новой, неизведанной пластики. Однако эти ростки будущего левого (неофициального) искусства стали именно следствием, а не причиной общих «оттепельных» настроений и событий.

Вот графическая репрезентация усредненной концепции, которой придерживался и я еще пару лет назад. Существовало, дескать, небольшое сообщество неофициальных художников и поэтов, ведомое так называемой «лианозовской группировкой», куда входили такие фигуры, как Е. Кропивницкий, О. Рабин, А. Харитонов, О. Потапова, Н. Вечтомов, В. Немухин, Л. Мастеркова, И. Холин, Вс. Некрасов, Г. Сапгир и другие художники и поэты. Вокруг них сплачивались прочие художники-одиночки. Это уникальное сообщество возникло в 1956–1957 годах под флагом оппозиции официальному Союзу художников и борьбы с подавлением свободомыслия в стране. Данная группа, со временем все больше разрастаясь, героически прокладывала дороги для творчества будущих поколений художников и создала условия для революционных событий в культуре СССР в середине 1970-х годов<sup>320</sup>.



Рис. 1. Возможный график истории неофициального советского искусства

Следующий заезженный постулат: декабрь 1962 года (злосчастная выставка в Манеже) привел к краху надежд на либерализацию в искусстве и ослаблению (или все же усилению?) позиций неофициального искусства<sup>321</sup>. Эти события сопровождались всплеском интереса Запада к искусству и культуре в СССР. Далее наступает 12-летняя полоса застоя (выставок нет, свободы нет, коммуникаций с Западом никаких) с коротким оживлением ситуации в январе 1967 года, когда разгон выставки в Доме культуры на шоссе Энтузиастов вновь вызвал краткий интерес западных корреспондентов. Наконец, события 1974–1976 годов прочно утверждают в сознании западного культурного сообщества мысль о том, что в СССР есть иная культура, иное искусство, отличное от официального соцреализма. Это неофициальное искусство продолжало страдать в забвении и гонении вплоть до перестройки, когда начиная с рубежа 1986–1987 годов постепенно были сняты все (ну почти все) запреты в искусстве.

Можно вспомнить и еще один известный тезис, любовно воспевавшийся многими авторами: в 1950-е (и далее) никакой информации о западном искусстве и авангарде не было; увидеть что-либо было невозможно, прочитать тем более, студенты показывали

друг другу репродукции импрессионистов в туалете, за что можно было вылететь из училищ и институтов...

Хотя подобные утверждения не были совершенно безосновательными, есть и другая сторона медали, которую необходимо учитывать. Простудированные мной зарубежные и советские газетные и журнальные материалы 1950–1960-х годов, а также вполне доступные официальные справочные материалы рисуют нам теперь несколько иную картину происходящего в культуре СССР в те годы. И в этой картине есть немало интересных и любопытных, и даже шокирующих моментов истории советского искусства первых десятилетий второй половины XX века.

\* \* \*

История — это всегда повествование о борьбе партий и групп в любом сообществе за любое «благое дело», подвернувшееся им под руку в тот момент.

Эта мысль не могла не прийти мне в голову, пока я пролистывал материалы в разных архивах в Будапеште и Москве. В сущности, далеко не все сводилось к абстрактной борьбе прогрессивного бобра с консервативным ослом. Нет! В поле культуры — как в области визуального, так и в литературе, и в любой иной сфере, — без конца возникали сообщества, фракции и группочки, то объединяющиеся, то распадающиеся и перетекающие, как шарики ртути, одна в другую. Все вроде бы левые, все вроде бы за прогресс и свободу. Понять, к примеру, живописца Вейсберга как ищущего, универсального и успешного (вполне коммерческого) художника было легко, однако определить его принадлежность к одному направлению или клану — трудно, потому что он успел отметиться на очень многих выставках.

По мнению искусствоведа А. Морозова, с которым я не могу не согласиться, «московский андеграунд был не столько авангардом, сколько реконструкцией базы актуальных традиций. Реализм был фальсифицирован советской художественной номенклатурой, и отвергали его все: и Лианозово, и белютинская студия, и „левомосховские“, и неофициальные, тем самым противостоя конформистам типа братьев Ткачевых, академиков и комбинатских ремесленников»<sup>322</sup>. Каждый художник-нонконформист стремился



найти для себя своего духовного отца и учителя в русском или западном авангарде, установить с ним связь, продолжить прерванное развитие культуры, искусства. И каждый считал, что только его путь правильный. Иными словами, правому фронту противостоял отнюдь не единый, но распадающийся и полный взаимных упреков левый. Тем не менее история развития нашей визуальной культуры с 1954 по 1962 год показывает, что в эти годы левые и центристы еще держались вместе, надеялись на свободу творчества и пытались вместе добиться определенных уступок от правого крыла СХ и академиков в плане либерализации выставочной политики и приема в МОСХ. Собственно говоря, на рубеже 50-х и 60-х молодые московские художники — будущие группы «девять», «восемь» и «суровые» — действовали теми же методами, что и левые, хотя целевые аудитории были у них совершенно разные.

Версия о том, что хрущевский погром на выставке 1962 года в Манеже был спровоцирован академиками, желавшими расправиться с молодыми художниками «сурового стиля», рвавшимися к власти, хорошо известна. Однако 95 процентов ругани и поношений достались «абстрактивистам» и «пидарасам» из экспозиции группы Белютина и других художников наподобие Неизвестного, Янкилевского и Соостера, никакого отношения к «суровому стилю» не имевших, как не имевших и особых желаний и возможностей рваться к власти. Более того, Юрий Соболев как раз и утратил пост главного художника в издательстве «Знание» после Манежа.

Короткое «показное» падение популярности новой генерации в МОСХе привело лишь к тому, что в середине 1960-х меня водили на выставки смотреть не кого-то, а Виктора Попкова, который в те годы вдруг стал мерилom искренности и новизны в советском искусстве для либеральной интеллигенции — сейчас об этом многие позабыли. Не Андронов, не Салахов, не Жилинский, а именно Попков. Не могу сказать, что тогда я особо поразился его живописи, но определенное напряжение и иное отношение к жизни в картинах присутствовало, бесспорно. По словам Юрия Герчука, «суровый стиль» привлекал внимание зрителя тем, что «жестко противостоял привычной гладкописи, парадности, сентиментальной повествовательности, еще господствовавшей на официальных больших выставках 1960-х»<sup>323</sup>.

Этот феномен популярности Попкова достаточно парадоксален еще и потому, что сочетался тогда в народе с другим полюсом известности в виде работ Ильи Глазунова, имевшего ореол полуподпольного художника, затертого в подвалы Манежа (куда я также отстоял в очереди с родителями) происками врагов из всех институтов власти, начиная с Союза художников и кончая ЦК КПСС. Что было, как всегда, полуправда, полуложь. Однако справедливо будет отметить, что этот миф работал очень успешно на протяжении многих лет и для иностранцев, признававших Глазунова просто за главного революционера в советском искусстве с конца 50-х до 70-х годов, и для советских любителей национального искусства.

\* \* \*

Во многих опубликованных воспоминаниях и даже «документальных» источниках даты часто не совпадают с действительными. Это могут быть описки, но чаще встречается ложь сознательная (мифотворчество, характерное для датировки работ и периодов творчества) и бессознательная, когда люди не помнят даты, не знают или не помнят точно, как что произошло, но пишут или говорят то, что им кажется правильным.

Как правило, в этой самой памяти всё прошлое сплющивается до понятий «давно» (от трех-пяти лет до бесконечности) и «не так давно» (менее трех лет назад). Чем старше индивид, тем толще для него слой «давно» и тем сложнее узнать последовательность событий и их соотнесенность с абсолютной шкалой времени. К примеру, широко известная книга воспоминаний Ильи Кабакова «60е-70е», которую он начал писать в 49 лет, очень любопытна как образец современной мемуарной беллетристики и оригинального анализа художественных процессов в Советском Союзе в упомянутые годы. Более того, Кабаков дает порой блестящие психологические характеристики художников и прочих действующих лиц драмы тех лет. Однако книга патологически не имеет ничего общего с реальной хронологией событий. У Кабакова замечательная память на факты событий и мелкие детали, но на указанные там даты смотреть категорически не рекомендуется.

Другой одиозный пример — сборник «Другое искусство», где часто в одной статье просто свалены в кучу события разных лет, и

потому также приходится проверять очень многое. Например, по воспоминаниям Ю. Соболева, «Сретенская группа» (несуществующая в любом случае, хоть это понятие и появилось в статьях чешского критика И. Халупецкого<sup>324</sup> в начале 1970-х) возникает в начале 60-х, в то время как мастерские Кабакова и Соостера были построены в конце 67-го; тогда же там возникла мастерская у Янкилевского, а у Булатова с Васильевым к 1970 году. То есть процесс активного общения в том районе пошел никак не ранее 1968 года. А от получения Соболевым комнаты на улице Кирова «группа» точно не образовалась, хотя его жилище (как и у сотен других «продвинутых и интересных» людей той поры) и служило центром притяжения для любителей джаза и «нового» искусства в Москве. Это миф в квадрате! Но он продолжает кочевать из книги в книгу (к примеру, «Острова Юрия Соболева» повторяют то, что было сказано в «Другом искусстве»).

То же самое с другой квазигруппой — лианозовской: как изложено в сборнике, она существует с 1956 года; там же можно найти, что Е. Кропивницкого исключают из членов МОСХа в январе<sup>325</sup> 1963 года за организацию «лианозовской группы», и написано, что *тогда* это понятие и возникает. Родственно-дружественная<sup>326</sup> коммуна художников и поэтов в Долгопрудном появилась намного раньше. Как следует из воспоминаний Рабина<sup>327</sup>, небольшие посиделки поэтов (по три-пять человек) случались еще в 1940-е годы, но никакого регулярного собрания людей с одинаковым менталитетом и творческими интересами, что характеризует образование группы, в то время просто не могло быть по причине а) отсутствия места для таких сборищ в Долгопрудном, и б) слишком страшного времени. Так что до конца 1957 года (когда все начали экспериментировать после Фестиваля в Москве) ничего подобного и не могло образоваться. Хотя художники ездили иногда просто к Рабину в Лианозово.

И таких примеров много.

Но бог с ними, с мифами. Что же было самое характерное для первого послесталинского десятилетия? Наверное, искусствовед Юрий Герчук дал самые точные характеристики этому периоду в статье «Искусство „оттепели“», назвав его «временем необоснованных надежд и неисполненных обещаний», «половинчатым и наивным временем»: «Всё то, что, задыхаясь от собственной смелости,

позволили себе молодые лидеры конца 50-х, те, кого сегодня называют с характерным оттенком презрения „левым МОСХом“, представляется нынешним деятельным поколениям банальным и плоским, половинчатым, как и вся хрущевская „оттепель“»<sup>328</sup>. Безусловно, важно и его предположение, что неофициальное искусство вышло из робких левых экспериментов 50-х — начала 60-х.

На самом деле, все левые — и те, что «самые левые», и те, что чуть «центрее», — шли сперва совершенно параллельно друг другу, прекрасно сознавая наличие разных направлений и возможностей творческого развития в своей среде. И первые шесть молодежных выставок, и фестивальные выставки 1957 года научили своих участников уважительно относиться друг к другу и одновременно ценить свою *инаковость*. Молодые художники не могли не искать свой путь в искусстве, но должны были определять и свое отношение к Союзу художников, служившему для них и социальным прикрытием, и отцом родным, дававшим работу, и матерью, предоставлявшей мастерскую. Увы, очень скоро многие увидели, что СХ вовсе не приветствует их эксперименты и не собирается принимать их в свои ряды. И они оказались в ситуации необходимости жизненного выбора — выбора всего дальнейшего пути и самоопределения как художника. Поиски искренности оказались для некоторых самым важным, и «многих они уводили далеко за <...> рамки дозволенного, — писал Герчук. — Они жертвовали правом выставляться ради полноты самовыражения и чистоты творческого эксперимента». Так возникли левые, пошедшие по пути нонконформизма. Другие выбрали Союз художников и линию творчества, близкую к реализму. Так возник будущий «левый МОСХ».

Как известно, в те годы «абстракционизм» был превращен из искусствоведческого термина в политическое обвинение, в ярлык, применяемый к любому стилю, отличающемуся от соцреалистического канона. Абстракционисты, по Герчуку, стали кастой неприкасаемых, куда зачисляли по критериям творческой нелояльности, как за эксперименты с языком искусства, так и за участие в левых выставках.

На встрече руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией 17 декабря 1962 года Е. Евтушенко выступил в защиту абстрактного искусства («важно, чтобы это не было шарлатанством») и

художников, призвал не прибегать к давлению, допустить существование разных стилей в искусстве, провести выставку абстрактного искусства художников Кубы (где он до этого побывал); упомянул безвкусицу официальных советских портретов<sup>329</sup>. На самом деле, за «политеизм» и сосуществование разных стилей ратовали тогда многие. Все надеялись на случай, что кто-то сумеет объяснить Хрущеву, что от существования нереалистических направлений советская власть не погибнет, а художники не станут устраивать антисоветские бунты. Однако академики не были настроены тогда на мировую. «Нельзя превращать наши революционные баррикады в дырявый плетень, через который легко можно лазать туда и сюда!»<sup>330</sup> — гневался С. Герасимов. — Мы категорически против сосуществования [с формализмом,] с буржуазной идеологией<sup>331</sup>...»

Э. Неизвестный 21 декабря 1962 г. отправляет Н. Хрущеву письмо, где благодарит «за отеческую критику». «Она помогла мне. Да, действительно, пора кончать с чисто формальными поисками и перейти к работе над содержательными монументальными произведениями, стараясь сделать их так, чтобы они были понятны и любимы народом. <...> Никита Сергеевич, клянусь Вам и в Вашем лице партии, что буду трудиться не покладая рук, чтобы внести свой посильный вклад в общее дело на благо народа»<sup>332</sup>. Разумеется, и это письмо, и подобные выступления и письма других участников скандала в Манеже, были частью ритуального танца лояльности, необходимого для умиротворения разгневанного вождя.

Резкое разграничение официального искусства и «независимого подполья» началось после выставки в Манеже, — об этом говорят многие художники и пишет Юрий Герчук в «Искусстве „оттепели“»<sup>333</sup>. С одной стороны, все свидетельствовало о том, что в декабре 1962 года в советской культуре победило правое, академическое крыло, и дальнейшее развитие либерализма в стране было поставлено под очень серьезное сомнение. Однако на самом деле такой исход оказался очень полезен: он прояснил всем игрокам в свободу, кто управляет страной и ситуацией, с кем стоит дружить и чего ждать от властей предрержащих. Иначе говоря, избавил от лишних иллюзий.

Другой важный момент: к этому времени масса и плотность культурно-информационного вала вызвали в советском обществе

необратимые процессы качественного изменения коллективного сознания — вряд ли везде, но, во всяком случае, в городах. Возвращение к былому ГУЛАГу было уже невозможно. Слишком многое из свободного (западного) образа жизни было уже разрешено и распропагандировано во всех средствах массовой информации. Как по-мальчишески отметил в своем эссе «Трофейное» перемены, происходившие в сознании молодежи еще в 50-е Иосиф Бродский, «одни только четыре серии «Гарзана» способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева на XX съезде и впоследствии».

И потому уже осенью 1963 года западные журналисты отметили, что в СССР всё понемногу возвращается на круги своя, хотя «хорошей современной живописи» по-прежнему мало. Фактически событие в Манеже придало такой импульс развитию неофициального искусства в Москве, что к лету 1964 года левые могли сказать, что у них есть серьезная поддержка публики, потому что молодая интеллигенция стала широко приобретать их работы.<sup>334</sup>

В те годы на каждое действие поборников свободы и прогресса консерваторы немедленно находили противодействие. И наоборот, каждый шаг назад встречался письмами протеста и требованиями разрешить, выпустить, открыть и показать. Происходила масса параллельных событий, как бы уравнивающих друг друга и все усилия по созданию нового, свободного и оптимизированного общества. Непоследовательные, вздорные и противоречивые действия властей играли на руку всем — и правым, и левым, — имевшим положение в советском обществе. В соответствии с требованиями момента, они могли проворачивать те или иные мероприятия.

В такой волатильной среде можно было успешно «крутиться» между левыми и правыми, идентифицируя себя в зависимости от потребностей ситуации. Даже с учетом того, что для меня, семидесятника, двоемыслие было объективной советской реальностью, такие неосознаваемые конформистские настроения и поступки, какие я обнаружил у шестидесятников, — удивительны. Мы все же четко ощущали социальные разграничения и рассчитывали свои возможности, исходя из реальности (а левые, похоже, «не ведали, что творили»).

\* \* \*

Несколько слов о столь популярном и давнем символе железного занавеса, введенном в политическую риторику г-ном У. Черчиллем в марте 1946 года. Всякий контакт простых советских людей с Западом был с конца войны не только лимитирован и дозирован, но поставлен в полную зависимость от нужд сталинских министерств правды и любви.

Однако ни одна страна не в состоянии жить в полной обособленности, тем более долгое время. Не в силах полностью изолировать экономику, образование и культуру в Советском Союзе от Запада, уже в 1950-е годы власти были вынуждены разрешить так называемые «научные» и «культурные обмены» со многими странами мира. Приезжавшие в СССР специалисты, периодически летавшие домой и затем возвращавшиеся, обеспечивали невиданный взаимообмен ранее недоступной актуальной информацией с Западом и тем способствовали взаимному просвещению и хотя бы частичному освобождению от догм и иллюзий.

Как отмечает Дьордь Петери в своей статье «Нейлоновый занавес — транснациональные и транссистемные тенденции в культурной жизни социалистической России и стран Восточной и Центральной Европы»<sup>335</sup>, «возведение железного занавеса было обусловлено полным провалом попытки коммунизма освободить социальный прогресс от капитализма. Однако эта неудача и ее осознание породили чередующиеся периоды повышенной изоляции, строгой регламентации жизни и террора наряду с периодами оттепели, большей открытости, духа соревнования двух систем и размягчения железа до уровня нейлона». Эта метафора справедлива. После Фестиваля 1957 года туризм и товарообмен только вырос. В обществе быстро возникла прослойка людей, занявшихся обеспечением жаждущих товарами из Европы и Америки, — в просторечии «фарцовщиков». А у отдельных счастливиц возникали собственные каналы товарообмена с Западом. Так, один мой знакомый (из старшего поколения) имел огромную коллекцию западной классики благодаря своим поставкам коллекционных почтовых марок в Германию. Короче говоря, железный занавес с годами все больше покрывался трещинами, кавернами и прочими признаками неухоженной и все более игнорируемой конструкции.

Необходимо отметить, что Запад всегда воспринимал наличие железного занавеса именно как завесу между социалистическим и западным блоками, однако присутствовал и еще один, столь же дырявый «рогожный» занавес — между соцстранами и СССР, лишавший нас возможности знать подробности происходящего в восточной Европе. То есть информация была, но отфильтрованная и обрывочная. Скажем, многим удавалось подписаться на польские или чешские журналы по искусству на год, но на следующий год можно было и не получить этой подписки, потому что всегда вводились квоты. Далее, кто-нибудь из знакомых привозил номер журнала по искусству из страны издания, но это был только один номер, а больше художнику ничего узнать не удавалось. Соответственно, он знал что-то по некоей теме, но только в объеме имеющегося журнала.

В магазинах можно было купить пластинки с чешской, польской, болгарской музыкой, но разобраться, насколько это хорошо и современно, можно было только с помощью друзей — или же надо было долго ходить в Библиотеку иностранной литературы, что привлекало немногих. Владимир Паперный, один из этих немногих, описал это так: «до Строгановки я работал помощником библиотекаря в ВГБИЛ. Там было много книг по современному искусству. В букинистическом на улице Качалова всегда можно было купить альбомы по искусству, включая абстрактное<sup>336</sup>. В Строгановке (я там был в 1964–1969 гг.) была уникальная библиотека, которая получала иностранные журналы по дизайну и декоративному искусству, английские и американские точно. С 1969 года я работал во ВНИИТЭ, где библиотека была еще богаче и практически без цензуры. Кроме того, я выписывал польский журнал *Projekt*, даже выучил польский язык...» Как видим, картина получается вполне радужная и оптимистичная.

Остальные же могли посмотреть в кино «Пепел и алмаз», но не понять проблем, рассматриваемых Вайдой, потому что Польша была столь же однобоко представлена в советских газетах, как и Западная Германия или Англия. Как обычно говорит научная интеллигенция о подобном уровне знаний, это был «взгляд и нечто». Хорошее представление о какой-то области культуры или искусства в 60-е годы получали только специалисты — дизайнеры, музыканты, архитекторы, отдельные искусствоведы и художники. Поэтому признание



«рогожного» занавеса — хоть и не такой красивой метафоры, как «нейлоновый», — как второй по значению информационной проблемы в СССР необходимо для понимания имеющихся у наших граждан лакун во многих областях знаний, касающихся Восточной Европы.

Интересно, что выражение «железный занавес» было в официальном употреблении: «Известия» в начале 1964 года спокойно вводят рубрику «За железным занавесом», где рассказывают, естественно, о проблемах загнивающего Запада.

Что же помогло вызвать первые отверстия и трещины в пресловутом занавесе?

Разумеется, это широко обсуждаемые Фестиваль молодежи и студентов 1957 года и Американская промышленная выставка 1959 года, но не только. Начиная с 1954 года разнообразные выставки зарубежной живописи, концерты зарубежных исполнителей и международные кинофестивали, переводные книги современных западных авторов — всё это наносило ощутимые удары по железному занавесу, разрушало его прочность. Посмотрите здесь каталог выставок и важных событий тех лет: какое богатство! Сколько всего можно было увидеть, послушать, почитать! Сколько выставок было проведено, сколько издано книг, какие публикации удавалось протолкнуть, несмотря на цензуру!

Но какую роль играло все это новое, невиданное искусство? Как образно и точно к концу *оттепели* подметил философ и социолог Ю. Давыдов, «искусство дает модель коммуникации по поводу свободы в наиболее чистом ее виде»<sup>337</sup>. Именно это и происходило в 50-е годы в СССР: отрезанный на четверть века от «враждебной» западной культуры, духовно изголодавшийся советский народ воспринимал теперь все ее проявления как образчики свободы, даже если там ее и не было. А уж «коммуникация по поводу» возникала тогда немедленно, и обсуждения и диспуты не утихали после культпоходов по несколько недель.

Главный же момент состоит в том, что все эти выставки западного искусства, концерты новой классики, невиданные книги, необычайные статьи, поэтические и джазовые вечера способствовали формированию нового вкуса и нового мышления. Все вместе они меняли отношение публики к новому искусству. Не Целков, не Янкилевский заставили публику полюбить, предположим, кубизм или абстракцию или новый

фигуративизм, а все вышеназванные культурные события сместили, выражаясь языком Кастанеды, точку сборки советского зрителя и заставили его оценить и восхититься Целковым и Янкилевским.

Следующий момент: начиная фактически с 1946 года между Западом и социалистическим лагерем началась холодная война, проявлявшаяся в разных авантюрах, проектах и конфликтах. Однако фактически это была война идей и умов, осуществлявшаяся с помощью целенаправленного использования культуры. Секретной частью американского плана Маршалла стал проект распространения западной литературы в Восточной Европе. Первым взялся за эту деятельность в 1951 году Американский комитет по освобождению от большевизма (AMCOMLIB), в январе 1964 года трансформировавшийся в Комитет «Радио Свобода» (RLC), но он работал чаще с русскими эмигрантами и беженцами; их рассылки были немногочисленными, не более 2 тыс. книг в год.

Массовые рассылки книг начались с организацией Международного литературного центра (ILC) в июле 1956 года, и первоначально это были разного рода журналы, брошюры и статьи с критикой действий правительств соответствующих стран, ревизией марксизма, информацией о происходящем в соседних соцстранах или на Западе. Рассылались они, естественно, от имени фиктивных организаций, а на самом деле все нити рассылок, проводившихся из культурных центров в различных городах Европы, сходились к организации *Free Europe Press* в Нью-Йорке.

В 2003 году один из первых спонсоров этой программы ЦРУ Джон П. К. Мэтьюс в статье «Секретный план Маршалла для ума» написал: «К концу 1962 года примерно триста европейских и двести американских издательств и организаций стали участниками издательского проекта, помогая рассылать подборки книг по учреждениям и отдельным адресатам на Востоке»<sup>338</sup>. Возглавил эту программу с 1956 года в должности президента ILC выходец из Румынии Джордж Минден, со временем поставивший перед сотрудниками совсем иные задачи:

— способствовать созданию в восточноевропейских странах открытого общества;

— раскрывать особенности западной культуры и жизни для восточноевропейцев;

— не допускать разрыва культурных связей между Россией и Западом, как это произошло после революции 1917 года;

— демонстрировать и конкретизировать интерес свободного мира к интеллектуальной и духовной жизни в Восточной Европе и т. п.

В 1957 году Минден попросил музей Уитни отправить 300 экземпляров альбома «300 лет американской живописи» в музеи, на факультеты искусств и художникам Восточной Европы. Сам Минден в своих отчетах категорически отрицал причастность ИЛС к холодной войне. Он идеалистически верил в то, что деятельность Литературного центра, финансируемого ЦРУ, была адресной, информационно ориентированной и жестко контролируемой<sup>339</sup>.

Гораздо подробнее деятельность ИЛС и издательства FER освещена в книге А. Райша «Горячие книги в холодной войне»<sup>340</sup>. Согласно отчетам ИЛС, 35 % книг передавались советским путешественникам на Запад (легко предположить, что многие книги изымались на таможне); 40 % — западным туристам, направляющимся в СССР; только 10 % книг отправлялись почтой адресатам, по роду деятельности имеющим право контактировать с Западом; и 15 % попадали в СССР по дипломатическим и иным «особым» каналам. С Восточной Европой было проще — туда посылки часто отправлялись просто по адресам в телефонных книгах, которые имелись во всех больших городах.

И количество книг, и состав посылок со временем корректировались благодаря письмам, получаемым Литературным центром из социалистического лагеря. В качестве примера: по данным дипломата И. Патча, за 14 лет издательство «Бедфорд» по различным каналам переправило советским читателям более миллиона книг. Похожие цифры можно найти в отчетах издательства «Ардис» и других.

Сотрудники западных разведывательных ведомств, знавшие об этой литературной программе, считали ее очень успешной и называли эту инициативу одной из лучших, предпринятых когда либо ЦРУ. Поскольку вообще о роли ЦРУ в борьбе с большевизмом с помощью культуры и искусства написана целая книга<sup>341</sup>, я не буду здесь углубляться в этот вопрос.

Большую роль в музыкальном просвещении и виртуальном освобождении советских слушателей сыграла джазовая программа радиостанции «Голос Америки» «Музыка в США», которую вел

замечательный Уиллис Коновер. Не случайно славист Марго Шоль Розен в своей диссертации «Независимый поворот в советской поэзии»<sup>342</sup> утверждает, что многочисленные интервью Коновера с джазовыми музыкантами для ленинградских поэтов и их поколения оказались прежде всего увлекательными и значимыми рассказами о независимости и человеческом достоинстве. Среди российских и западных джазовых музыкантов, обсуждаемых на «Голосе», можно вспомнить Луи Армстронга, Каунта Бэйси, Дюка Эллингтона, Диззи Гиллеспи, Эрту Китт, Джерри Маллигана, Валерия Мысовского, Чарли Паркера, Нонну Суханову.

Несколько слов о крайне малочисленном тамиздате в 60-е годы (это не 70-е, «Ардис» еще не появился). Вышли несколько книжек у Солженицына («Раковый корпус», «В круге первом», «Избранное»), четыре книги Абрама Терца/Андрея Синявского, две с половиной у Юлия Даниэля... Но вот в 1968 году в Англии выходит сборник «Другие поэты России»<sup>343</sup> под редакцией филолога и поэта Кита Босли, а затем тот же сборник был издан в США под другим названием — «Подпольные поэты России»<sup>344</sup>. В сборник вошли стихотворения Б. Ахмадулиной, И. Бродского, А. Галича, Б. Окуджавы, Н. Горбаневской, В. Уфлянда, Д. Самойлова, Ю. Стефанова, С. Чудакова, В. Голявкина, Б. Слуцкого, В. Батшева, А. Аронова, и многих других. Отметим, что это, наверное, первый тамиздатовский сборник современной поэзии, а не сборник критических или сатирических текстов с политической начинкой. Конечно, нельзя не вспомнить публикации 50–60-х годов наших славистов-эмигрантов, например, Владимира Ф. Маркова (1920–2013), но в них рассматривалась всё же поэзия классического периода русского модернизма.

Чуть позже в издательстве Praeger выходит сборник советской прозы<sup>345</sup> «Другие писатели России», собранный Майклом Скаммелем в 1970 году и представляющий собой подборку из 11 самиздатовских текстов В. Шаламова, В. Максимова, В. Буковского, О. Мандельштама («Четвертая проза»), а также других авторов, которые известны гораздо меньше: В. Ростопчин, А. Улянский, В. Горюшкин, А. Кторова, В. Вельский. В принципе, сборник неплохой, но на четвертой странице обложки сборника почему-то дана такая удивительная аннотация: «В

результате мы имеем трогательную и незабываемую коллекцию историй о людях, оказавшихся советскими гражданами».

\* \* \*

Ну а у нас получилась не менее трогательная коллекция сведений об очень и не-очень левых художниках, к коим мы сейчас относим не только графиков и живописцев, но и литераторов, музыкантов и композиторов того времени. И общая картина, как мне кажется, должна выглядеть теперь так, как это показано на графике внизу — разумеется, кривые эти приблизительны, но мысль, надеюсь, понятна.

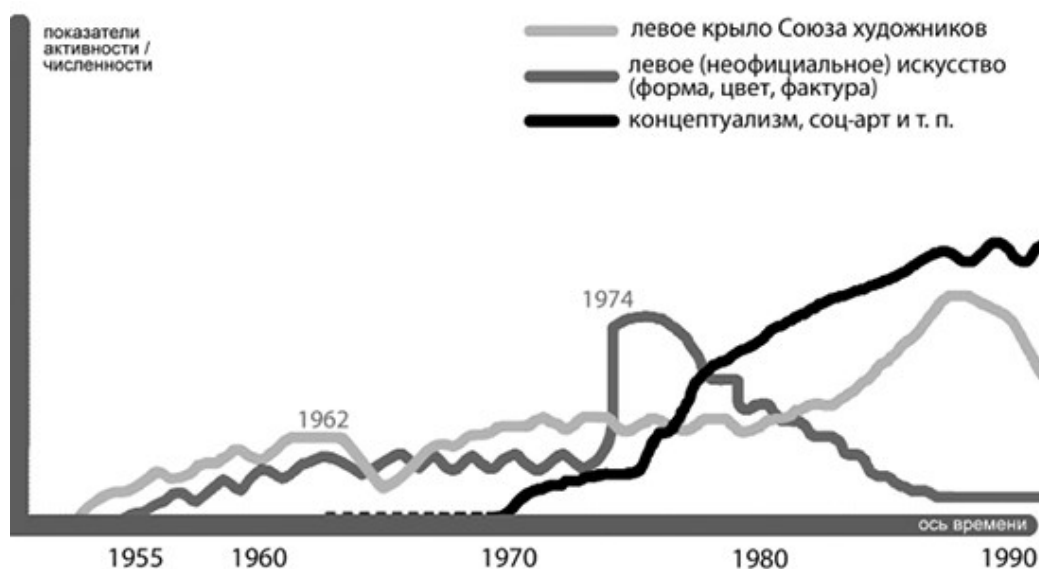


Рис. 2: Обновленная версия графической репрезентации истории советского искусства 1950–1990 годов (© Г. Кизевальтер, 2016)

Движение левых началось повсеместно во всех областях творческой мысли с 1953 года и проявлялось в самых разных вариантах авторитета, глубины культуры и смелости осознания свободы на протяжении оставшихся пятидесятих, успешно перейдя в 60-е. Крайне левые литераторы поняли невозможность преодоления идеологических барьеров раньше других и ушли в там- и самиздат. Будущие «неофициалы» долго двигались вместе с левым крылом СХ, пытаясь выставляться в государственных структурах, однако после 1962 года они (по глупости государственных идеологов) были выжаты

из выставочных залов и вынужденно затихли в подполье. Впрочем, эта ситуация сыграла московской группе левых художников только в масть и способствовала относительному росту их благосостояния, а с середины 60-х вновь наметилась тенденция к некоторому симбиозу «неофициалов» и «левоцентристов» из Союза художников. Дело тут было не в «либерализации» выставочной политики в СССР, которой на самом деле вовсе и не случилось, а в небольшом смещении интересов западных идеологов с «левой живописи», оказавшейся не особо интересной для раскручивания и рекламы на Западе, на диссидентскую литературу и авангардную музыку. Постепенное падение интереса иностранцев к советским левым во второй половине 60-х вынуждало последних к проведению новых выставок и акций, на какое-то время вновь оживлявших спрос на их картины. Несмотря на эти усилия и непрерывные выставки московских и некоторых ленинградских художников на Западе, на рубеже 60-х и 70-х в лагере нонконформистов все равно возникла кризисная ситуация, идентифицированная и имплицитно описанная в дневнике у Михаила Гробмана. И лишь рождение новых, современных тенденций в первой половине 1970-х и осенняя встряска 1974 года, инициированная и воплощенная Оскаром Рабиным, привели к оживлению художественной жизни в Москве и Ленинграде.

Георгий Кизевальтер

# Заключение

Я прекрасно понимаю, что невозможно в одной книге объять необъятное. Как невозможно на одной выставке отобразить ту огромную по масштабу происходивших перемен, противоречивую, запутавшуюся в собственных непоследовательных шагах и скованную условностями эпоху: это показали две недавние экспозиции в Москве, посвященные «оттепели», хотя в каждой из них были и положительные, и интересные стороны. Тем не менее я сделал то, что хотел сделать. И потому мне хочется выразить свою огромную благодарность всем сотрудникам архивов и библиотек, помогавшим мне в работе, в особенности архива Открытого общества в Будапеште при Центрально-Европейском университете. Именно там родилась идея этой книги. Персональные благодарности руководителям архива OSA Каталин Гадорос и профессору Иштвану Реву, а также Алексею Зеленскому, заведующему радиоархивом. Отдельное спасибо директору Grosvenor Gallery в Лондоне Чарльзу Мору, поделившемуся архивом выставок русского искусства своей галереей. Кроме того, я хочу выразить здесь свою признательность всем участникам наших бесед: художникам, искусствоведам, литераторам и музыкантам, согласившимся обсудить это «давно прошедшее» время. Наконец, большое спасибо всем друзьям и коллегам, предоставившим фотографии и материалы для книги из своих архивов, в особенности М. Гробману, Б. Жутовскому, В. Янкилевскому, Г. Немухиной, А. Тюленеву, П. Никонову, Ф. Инфанте, В. Колейчуку, М. Куллю, Т. Соостеру, В. Голышеву, Г. Зыковой, П. Каттеру. Спасибо Николаю Решетняку за помощь в установлении контактов с М. Чернышовым.

\* \* \*

Мы живем в эпоху информационного бума. Все растущие потоки информации, все новые и новые открытия — не всегда благоприятные и возвышающие — благодаря продолжающейся оцифровке

затерявшихся в прошлом документов скоро захлестнут нас с головой, и те, кто выживет, возможно, представят себе историю совсем в ином виде. В любом случае постепенно вскрывающиеся старые публикации, записи и документы, наравне с новыми сравнительными анализами и исследованиями, похоже, не принесут нашим левым художникам никакого позитива. Напротив, они принесут еще много неудобных вопросов и вызовут столь же много недомолвок и уклончивых мычаний.

В эпоху изоляции от западного мира с помощью пресловутого железного занавеса творческая интеллигенция любого сорта и масти активно пользовалась этой изолированностью (а потому недосыгаемостью с Запада), «недосказанностью» мессиджа в условиях отсутствия свободы высказывания и «непостижимостью» русского искусства при переносе его на Запад. Заимствования, копирования, перепевы с западных образцов хорошо известны не только в нашей технике во многих отраслях экономики; их можно обнаружить и в музыке, и визуальном искусстве (а кое-что и в словесности). Процесс раскрытия карт будет продолжаться еще долго, потому что конечную сумму информации пока трудно себе представить. А вот уж если когда-нибудь КГБ-ФСБ раскроют свои засекреченные на сегодняшний день архивы, то я совсем не уверен, что это понравится многим бывшим деятелям андеграунда, «страшно страдавшим» от притеснений, мучимым и гонимым. Потому как то, что содержится в протоколах допросов и бесед, может вдруг оказаться далеко не столь благородным и добропорядочным, как это должно себе представлять, следуя общепринятой истории подпольного искусства второй половины XX века и прочих неофициальных проявлений разума советских людей. И вторя этому предположению, можно по обоюдному согласию — как со стороны гонителей, так и гонимых — выдвинуть тезис, что лучше эти архивы еще лет 50 не вскрывать и не обнародовать...

Однако в настоящий момент, к счастью, все это лишь предположения и домыслы. И в данной книге мне хотелось бы опираться лишь на факты и сведения, которые я добыл сам — в устной или письменной форме. Не могу претендовать на полный охват информации — понятно, что всегда остается что-то непрочитанное



или незамеченное, — но даже эти статьи и публикации создают весьма значимую картину тех лет.

При анализе воспоминаний и дневниковых записей возникает неодолимая мысль: процесс отбора так называемых левых или нонконформистов явно напоминал выдергивание козырных карт из большой колоды художников. В начале 1960-х мы имели в стране огромный выбор самых разных скульпторов, графиков и живописцев, однако далее одни отсеивались потому, что их творчество не было достаточно радикальным или оригинальным для хороших продаж на рынке, а другие выпадали из обоймы сами, занявшись чем-то другим. И действительно, нельзя отрицать того факта, что «утвержденная» и «одобренная» команда «авангардистов» — по Гробману в основном состояла из хороших художников. Просто из хороших живописцев и графиков. Однако мало кто из них был на самом деле авангарден, и мало кто был так уж оригинален. Дальше надо было только встать в позу левого или противника официального искусства, присоединиться к прочим борцам с властью — и вот тебя уже замечали и покупали иностранцы, а потом начинали вывозить работы на выставки в Европе. Товаром становилась именно конфронтация, как точно заметил Б. Жутовский.

При любой своей интенсивности движение левых в искусстве всегда было движением одиночек. В нашем анализе прошлого мы можем точно датировать отдельные работы, выставки и иные события, рассмотреть связи художников, но вскоре легко приходим к выводу, что «левое искусство» не было коллективным процессом. Оно складывалось из суммы разрозненных во времени и пространстве действующих лиц, часто не знакомых друг с другом, из создаваемых ими произведений, виденных немногими, и организуемых ими мероприятий, организуемых опять же для «своих», для «избранных». И все это, называемое художественной жизнью, происходило на фоне действительно массового «оттепельного» движения интеллигенции, креативного класса, за свободу творчества и, главное, за свободу мышления. Именно это общее настроение, забрезжившее уже в 1953 году и окрепшее к 1961–1962 годам, позволило левым выжить, набраться сил и занять свою достаточно прибыльную нишу на поле советского искусства после идеологического размежевания на рубеже 1962–1963 годов. Левые шестидесятники вызвали большой интерес в

обществе и большие надежды на развитие нашего искусства у своих сторонников, активно этим пользовались и полагали, что интерес к ним на Западе будет только расти...

Однако на рубеже 1960–1970-х годов Запад стал уже отделять политику от искусства и осознать, что немногие нонконформисты обладают реальным собственным лицом в искусстве. Как раз об этом говорили в 1974 году известный искусствовед Владимир Вейдле и более молодой его коллега Игорь Ельнинский. Их беседа об отношении в обществе к искусству XIX–XX веков в современной России транслировалась по «Радио Свобода»<sup>346</sup>. Ельнинский отметил, что за последние два десятилетия в советском обществе сформировался очень большой интерес к искусству — возможно, «от нечего делать» или по каким-то другим причинам. Сначала от признания приоритета передвижников все вдруг осознали значение импрессионизма. «Искусством стали интересоваться широкие круги молодежи, и для них, пожалуй, теперь и импрессионизм уже не искусство, — сказал Ельнинский. — Произошло смещение вкусов в сторону модернизма. Былое восхваление искусства XIX века породило — как реакцию — полное его отрицание». И Вейдле — искусствовед первой волны эмиграции — заметил: «Мы не успели усвоить настоящую живопись, как перешли к ее отрицанию. В перескакивании через этап есть большая опасность потерять себя». Ельнинский согласился с ним: «У некоторых неофициальных художников мы видим стремление обязательно пойти за самыми крайними западными течениями в искусстве. Но главное — это свое видение действительности, отличное от Запада».

Уже в 1980-е годы история, увы, подтвердила правильность последних слов и привела к отдельным маленьким трагедиям в судьбах отдельных художников. С другой стороны, слишком многие художники отправились тогда назад «по этапу», стремясь восстановить разрушенные связи, и так и остались в прошлом времени, в то время как остальные ушли далеко за горизонт. Но для тех и других важным оставался только один момент: кто нашел и сохранил свое лицо, тот и победил в этом бесконечном поиске правильного пути.

Если взглянуть на необъятные интеллектуальные свершения тех лет, то можно удивиться, как много всего было сделано в 1950-е и 1960-е годы для просветления жизни и изменения вкусов советских

людей, до этого прошедших через чудовищные, непереносимые трудности. Разумеется, сделано было не партией, а самими людьми — им просто разрешили это наконец-то сделать! Время было судьбоносное. И позитивные изменения, произошедшие тогда в обществе, были реализованы усилиями сотен маленьких и больших подвижников, борцов за свободу культуры и творческой мысли, часто даже не знавших друг друга, но тихо делавших свое дело, а вовсе не уникальными действиями 35 «авангардистов» из некоего списка, которые частенько пользовались завоеваниями других. Поэтому придется закончить эту книгу строчками знаменитого шестидесятника, хорошо известными многим: «А все-таки жаль — иногда над победами нашими встают пьедесталы, которые выше побед».

Георгий Кизевальтер

# **ПРИЛОЖЕНИЯ**

# Второй русский авангард

(фрагменты статьи с комментариями)

Михаил Гробман

Второй русский авангард как движение родился в 1957 году в Москве.

Организирующим толчком явилась международная выставка на Фестивале молодежи и студентов в августе–сентябре 1957 года<sup>347</sup>. Не столь качественная сама по себе она тем не менее в известной степени отражала почти все художественные тенденции, существовавшие в тот период на Западе.

Машина времени в мгновение перенесла многих московских (и не только московских) художников на современное поле искусства. Были и дополнительные компоненты этой революции — новая экспозиция Музея изобразительных искусств им. Пушкина (импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм, кубизм), журнал «Польша» и, конечно же, выставка Пабло Пикассо (1956). — *В историческом аспекте почти верно. Единственное возражение вызывает термин «второй русский авангард». Ни философия, ни цели (если они вообще были) левых художников не имели ничего общего с концепциями русского авангарда*<sup>348</sup>. *По той же причине, к примеру, связь Э. Штейнберга с Малевичем надуманна и представляет собой красивую, но чисто постфактумную фантасмагорию.*

Возникла новая художественная среда. Каждый сам выбирал меру и характер своего следования по западному пути. Но возникла и маленькая группа художников, которые не пошли по линии повторения уже сделанного. Пробужденные вместе со всеми, они, однако, не поддались общим течениям, а предпочли искать свои собственные, личные способы выражения. — *Очень важная мысль о разделении на*

*«подражателей» и «искателей собственного пути». Последних, естественно, было крайне мало.*

1960 годом следует обозначить окончательное завершение процесса становления. С этого года разрозненные единицы уже окончательно осознали себя отдельной от всех группой с самоназванием «московские левые». — *Визуализация данной вехи абсолютно субъективна. Какое событие позволяет утверждать это? Анекдотичность этого заявления видна при анализе любой коллективной выставки 1960-х, где вместе выставлялись художники самого разного толка. Зачем левому художнику выставляться с союзными авторами, если он осознает себя как члена «отдельной группы»?*

Русский авангард 1910–1920-х годов отныне и навеки мы называем «классический русский авангард». После «классического авангарда» наступила эра выжженной земли, она закончилась со смертью Сталина.

Второй русский авангард существовал 30 лет и благополучно закончился вместе с советской властью; для чистоты восприятия назовем точную дату — 1987-й. Это был год агонии «империи зла». История завязала смерть режима и культурную жизнь в один узелок. — *В этих абзацах все приемлемо, за исключением уже упомянутого деления на «классический» и «второй русский» авангарды.*

Первый — «героический» — период [второго русского авангарда] родился в 1957 году, созрел к 1960 году и существовал до 1971 года, когда лопнул железный занавес и возникли принципиально новые политико-социальные условия. К 1971 году большинство левых окончательно осуществились — перестали появляться новые идеи. Началась стагнация художественной жизни, Москва замерла. — *Этот абзац вызывает массу вопросов. Почему именно в 1971 году лопнул железный занавес? Потому что Гробмана выпустили в Израиль? Но евреев выпускали и раньше... Новые идеи в «лианозовском круге» перестали появляться уже давно, однако как раз в начале 1970-х возникают новые идеи у Э. Булатова, И. Кабакова, а вскоре они возникнут у В. Комара с А. Меламидом и других семидесятников.*

Наиболее распространенная фальсификация истории второго русского авангарда — это холодная скисшая похлебка из

взаимоисключающих ингредиентов, которую называют «другое искусство».

«Другого искусства» не бывает. Искусство — оно или искусство, или нет. «Другое» — это аморфное слово, которое ничего не означает, не определяет, а только реабилитирует советскую псевдохудожественную мазню. Не случайно выставка «Другое искусство» и ее каталог явились большой мусоркой, где «смешались в кучу кони, люди», тухлые овощи и дохлые мыши. — *Справедливо, но и в самом левом искусстве, к сожалению, было много мазни. И потому многие коллекции неофициального искусства 1960-х представляли собой большие помойки, где можно было найти с десяток шедевров, а остальное определялось как «тоже оригинальные вещи».*

Еще раз. Второй русский авангард «героического периода» (35 человек из 250 миллионов человекоголов советской империи) — это полностью ушедшие от советской «культуры» изгой, жившие независимой эстетикой и отличными от стандарта концепциями (сюда же вплеталась неприемлемая официальным миром асоциальность). — *Вашими бы устами мед пить!*

Каждый из участников этой разностильной художественной группы создавал собственный мир знаков и собственный мир поэзии. — *См. предыдущий комментарий.*

Параллельно существовал мир неофициального искусства. Сотни людей разных возрастов создавали (после смерти Сталина) произведения, не признаваемые советским художественным истеблишментом, не допускаемые на официальные выставки. Эти художники не получали денежных заказов, о них не упоминала пресса. То есть формально судьба их была подобна судьбе авангардистов.

Стилевая принадлежность неофициалов была разнообразной, но эклектической и сводилась к различным подражаниям уже известным образцам модернизма.

Неофициалы были бескорыстны, свободны и преданны искусству, но их работы в силу вторичности не были признаны в среде авангардистов. Мера новизны художественного языка и сила поэтического высказывания того или иного художника подвергались у авангардистов многим обсуждениям, и таким образом вырабатывался консенсус.

Тем не менее границы между авангардистами и неофициальными часто были довольно размытыми, и нередко происходило так, что художник почти принадлежал к авангардистам, но все же не мог перейти некий последний рубеж и таким образом не попадал в признание. — *Подробнее о субъективизации границ между первыми и вторыми см. интервью с М. Гробманом «Мы — левые!» С. 52.*

Кроме авангардистов и неофициалов существовал «левый МОСХ», то есть левый край официального искусства. Художники «левого МОСХа» ушли от передвижнического соцреализма к соцреализму нового типа, построенному на импрессионизме, экспрессионизме и кубизме. Кроме того, они находили свое вдохновение в реанимированных АХРРе, ОСТе и разных поставангардных тенденциях 1930-х годов. «Левый МОСХ» был эклектичным и очень пафосным явлением и вел острую борьбу с социально близкими официозными ретроgrадами за жирную советскую кормушку. — *Термин «левый МОСХ» появляется только в 1970-е. Но по сути изложено верно.*

Итак, левые (авангардное искусство), неофициальное искусство, «левый МОСХ» (новый соцреализм) и официальное искусство во главе с официозом — вот четкая схема того, что происходило тогда в художественном мире Москвы.

Принадлежность к группам была, как правило, стабильна у всех, кроме левых. Не каждый, кто начинал авангардистом, оставался таковым и в поздние годы. <...> Иногда значительность художника длилась всего несколько лет, не более. — *Это важное и самокритичное наблюдение, отчасти объясняющее количественную нестабильность общего числа левых художников.*

Некоторые из авангардистов принадлежали к группе не столько в силу художественной значимости, сколько в силу активного участия в жизни группы. Таким образом, кое-какие имена должны находиться на краешке таблицы, если таковую составить.

Авангардные художники устраивали в своих жилищах постоянные показы работ всем желающим. Так возникла общность группы отщепенцев, отказывающихся от советских академий, от советской псевдоэстетики, не боявшихся ни Бога, ни черта, ни тайной полиции. С них-то и началась настоящая история второго авангарда. — *И вновь*



*вашими устами бы мед пить! Подробные комментарии см. в главе «Левый художник и власть».*

К 1960 году отщепенцы уже сбились в одну разноцветную группу.

И в то же время появились и первые коллекционеры этих странных вещей: Саша Васильев, Вадим Столляр, Георгий Костаки, Геннадий Блинов, Святослав Рихтер, Илья Цырлин, Андрей Волконский и целый ряд других энтузиастов.

Второй поток, присоединившийся в 1963 году к отщепенцам, как ни парадоксально, пришел из свежих выпускников официальных художественных институтов: И. Кабаков, Э. Булатов, В. Янкилевский вышли из успешной официальной карьеры и стали интегральной частью второго авангарда. — *Это очень сложный вопрос, откуда они вышли и куда вошли в 1960-е. На мой взгляд, их жизнь всегда шла в режиме сидения на двух стульях, ни от чего отказываться они не собирались, и уж 1960-е у них точно были посвящены упорной работе над книжными иллюстрациями для завоевания официального статуса!*

Последними присоединившимися к этому кругу были Михаил Шварцман и ряд художников, приехавших в Москву из различных провинциальных городов России. Это происходило после 1964 года.

Наша группа жила интенсивной интеллектуальной жизнью и ощущала себя миром, отдельным от советского мрака. — *С этим постулатом нельзя не согласиться, потому что и в 1970-е, и в 1980-е эти традиции были сохранены.*

Некоторые пионеры авангарда являлись таковыми всего несколько лет, а затем погрузились в китч или дип-арт. Каждый год в те времена был равен эпохе. Интенсивность жизни была необыкновенной, и скорости были космическими. Уже в начале 1970-х годов ощущалась в Москве исчерпанность во всем, в том числе и в искусстве второго авангарда, малые единицы остались в качественных поисках. — *Любопытные наблюдения, хотя, как уже отмечалось выше, с началом 1970-х начинается и новая линия московского левого искусства.*

## Второй русский авангард. «Героический период»

1. Брусиловский Анатолий
2. Булатов Эрик

3. Вейсберг Владимир
4. Вечтомов Николай
5. Воробьев Валентин
6. Ворошилов Игорь
7. Гробман Михаил
8. Зверев Анатолий
9. Зеленин Эдуард
10. Кабаков Илья
11. Краснопевцев Дмитрий
12. Кропивницкий Евгений
13. Кропивницкий Лев
14. Курочкин Эдуард
15. Лион Дмитрий
16. Мастеркова Лидия
17. Неизвестный Эрнст
18. Немухин Владимир
19. Нусберг Лев
20. Плавинский Дмитрий
21. Пятницкий Владимир
22. Рабин Оскар
23. Рогинский Михаил
24. Свешников Борис
25. Ситников Василий
26. Слепян Владимир
27. Смирнов Алексей
28. Соостер Юло
29. Турецкий Борис
30. Целков Олег
31. Чернышев Михаил
32. Шварцман Михаил
33. Штейнберг Эдуард
34. Яковлев Владимир
35. Янкилевский Владимир

— *Не сомневаюсь, что «Список Гробмана», действительно охватывающий многих известных московских художников того времени, вызовет немало вопросов у современных читателей. Если отдельные фамилии и не вызовут никаких возражений, то факт*

*избранности или принадлежности к авангарду большинства из них весьма спорен, увы. Наконец, включение одних и невключение других равнозначных художников десятилетия также заставляет задуматься либо об объективности, либо об информированности автора.*

## Герои 1950–1960-х годов

*Геннадий Айги (Лисин; 1934–2006)* — российский поэт, писавший на чувашском и русском языках. Один из лидеров советской авангардной поэзии 1960–1970-х годов. Некоторое время работал в Библиотеке-музее В. Маяковского в Москве, организовывал там вместе с Н. Харджиевым выставки русского авангарда в 1960-е годы.

*Элий Белютин (1925–2012)* — художник и теоретик искусства, организатор собственной педагогической студии с 1948 года, ставшей базой художественного направления «Новая реальность». Студия размещалась сначала в квартире, потом в различных институтах, а с 1964 года — на даче Белютина в Абрамцеве. Его ученики образовали со временем так называемую белютинскую группу. Б. — автор ряда трудов по истории русской художественной педагогики XVIII — начала XX века, где его соавтором нередко выступала супруга, искусствовед Н. М. Молева.

*Игорь Блажков (р. 1936)* — советский и украинский дирижер, народный артист УкрССР. Один из немногих исполнителей авангардной западной и российской музыки в 1960-е годы. С 2002 года живет в Германии.

*Эрик Булатов (р. 1933)* — российский художник, живописец и график. Много лет работал вместе с О. Васильевым как иллюстратор детской книги. С 1989 года жил и работал в Нью-Йорке, с 1992-го — в Париже.

*Александр Васильев (1939–1993)* — сын кинорежиссера Георгия Васильева, был известен как букинист и маршан в 1960–1970-е годы. К так называемому «васильевскому кругу» (нареченному так поэтом Геннадием Айги) принадлежали художники: В. Пятницкий, И. Ворошилов, В. Яковлев, Э. Курочкин, С. Афанасьев и др.

*Олег Васильев (1931–2015)* — российский художник, живописец и график. Работал в книжной графике вместе с Э. Булатовым и И. Кабаковым. С 1990 года жил и работал в Нью-Йорке.

*Юрий Васильев-Мон* (1925–1990) — российский художник и скульптор. В 1960-е в основном работал как художник книги и театральный художник. Неформально учился у Е. Кропивницкого. Член СХ с 1954 года. После фестиваля 1957 года увлекся ташизмом, абстрактной скульптурой, монотипией и линогравюрой.

*Владимир Вейсберг* (1924–1985) — известный московский художник и теоретик искусства, прославившийся своей живописной концепцией «белое на белом». Член СХ СССР с 1961 года. Участник группы «Восемь». С 1959 года вел уроки живописи в студии повышения квалификации архитекторов.

*Николай Вечтомов* (1923–2007) — московский художник, один из активных соратников «лианозовской группы».

*Андрей Волконский* (1933–2008) — композитор, органист, клавесинист, пианист, основатель ансамбля «Мадригал» (1964). Написал музыку к нескольким кинофильмам. В 1973 году уехал из СССР в Европу.

*Игорь Ворошилов* (1939–1989) — московский художник, входил в так называемую «васильевскую» группу художников и поэтов, организованную сыном режиссера Георгия Васильева Александром Васильевым.

*Александр Глезер* (1934–2016) — известный коллекционер современного неофициального искусства, издатель, поэт, переводчик, публицист, активный участник неофициального художественного процесса и самиздата. В 1975 году эмигрировал во Францию со своей коллекцией, затем превращенной в Музей современного русского искусства в изгнании. Организовал на Западе много выставок.

*Игорь Голомиток* (1929–2017) — искусствовед. Эмигрировал в Лондон в 1972 году, работал на радиостанции Би-би-си с начала 1970-х до начала 1990-х. Автор многих книг по искусству, в том числе «Искусство авангарда в портретах его представителей» (2004), «Искусство Англии от Ганса Гольбейна до Дамиена Хёрста» (2008).

*Виктор Гольшев* (р. 1937) — российский переводчик и преподаватель перевода, руководитель семинара переводчиков в Литинституте, член СП.

*Камилла Грей* (1936–1971) — английский историк искусств, открывшая Западу мир дореволюционного русского авангарда. Написала свою революционную книгу «Великий эксперимент: Русское

искусство, 1863–1922» при активной поддержке Альфреда Барра. В 1969 году вышла замуж за художника и поэта Олега Прокофьева. Трагически умерла во время беременности в Сухуми.

*Михаил Гробман (р. 1939) — российский, затем израильский поэт, теоретик и художник. Один из известных деятелей нонконформизма 1960-х. Графические работы публиковались в журнале «Знание — сила» (1966–1968), стихи в СССР не печатались. В 1971 году эмигрировал в Израиль. Организатор выставок искусства «второго русского авангарда».*

*Юлий Даниэль (псевдоним Николай Аржак, 1925–1988) — русский прозаик, поэт, переводчик. С 1958 года публиковал за рубежом «порочащие советский строй» повести и рассказы. В феврале 1966 года осужден на пять лет лагерей.*

*Эдисон Денисов (1929–1996) — российский композитор, музыковед, заслуженный деятель искусств России, народный артист России. Первоначально обучался в радиотехническом институте, но после того как Д. Шостакович высоко оценил присланные ему произведения, Денисов поступил в Московскую консерваторию. В 1994 году пережил тяжелую автокатастрофу, был вывезен для лечения во Францию. Там провел последние два года жизни, периодически посещая Россию.*

*Нортон Додж (1927–2011) — американский коллекционер, экономист. В качестве советолога и специалиста по советской экономике с 1950-х годов приезжал в СССР. Помимо исследовательской работы совместно с супругой Нэнси Додж занимался в СССР тем, что покупал произведения нонконформистов и вывозил их домой. За 40 лет он собрал наиболее полную в мире коллекцию советского неофициального искусства — более 10 тысяч произведений примерно 900 авторов. В середине 90-х годов прошлого века Додж подарили свою коллекцию университету Rutgers (штат Нью-Джерси), где она и находится ныне в форме постоянной выставки в The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum.*

*Сергей Есаян (1939–2007) — российский художник и скульптор, консультант-советник многих коллекционеров, в том числе Ростроповича. Первая персональная выставка состоялась в Институте физических проблем в 1961 году при поддержке П. Л. Капицы. В 1979-м уехал в Париж.*

*Борис Жутовский* (р. 1932) — московский живописец и график, книжный иллюстратор. С конца 1950-х до 1962 года занимался в студии Элия Белютина. Член секции книжной графики МОСХа с 1969 года.

*Лев (Феликс) Збарский* (1931–2016) — московский художник книги, театра и анимации. В 1972 году эмигрировал из СССР.

*Анатолий Зверев* (1931–1986) — русский художник. В 1957 году Д. Сикейрос присудил ему золотую медаль за работу в международной студии VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Пабло Пикассо называл его лучшим русским рисовальщиком.

*Юрий Злотников* (1930–2016) — московский художник, изобретатель «сигнальной системы», одним из первых в 1950-е годы занявшийся абстракцией.

*Франциско Инфанте* (р. 1943) — московский художник, фотограф, дизайнер. В 1962–1968 годах входил в содружество художников, получившее в 1964-м название — группа «Движение». Работает в тандеме с женой Нонной Горюновой.

*Илья Кабаков* (р. 1933) — известный российский художник, эссеист и теоретик, один из основателей «московского концептуализма». Член СХ СССР с октября 1962 года. С 1988 года живет и работает в Нью-Йорке. Награжден орденом Дружбы народов.

*Александр Каменский* (1922–1992) — российский арт-критик и историк искусства второй половины XX века. Доктор искусствоведения. Заслуженный деятель искусств России. Идеолог молодых художников «сурового стиля» (автор термина).

*Отари Кандауров* (р. 1937) — московский художник-сюрреалист, увлекавшийся эзотерикой и мистикой.

*Марк Клячко* (1924–2000) — российский художник книги, станковой графики. С 1960 года постоянно работал в издательстве «Советский писатель», где проиллюстрировал произведения более 100 авторов.

*Борис Козлов* (1937–1999) — российский художник религиозно-мистического направления.

*Вячеслав Колейчук* (р. 1941) — московский художник, дизайнер и архитектор, участник групп «Движение» и «Мир». Член СА с 1979 года.

*Душан Конечны (Dušan Konečný, 1928–1983)* — чешский искусствовед и критик, активно способствовавший продвижению советского левого искусства в Европе.

*Георгий Костаки (1913–1990)* — известнейший коллекционер русского авангарда и покровитель художников в Москве. В 1977 году уехал из России в Грецию.

*Дмитрий Краснопевцев (1925–1995)* — известный московский художник, мастер «метафизического натюрморта».

*Евгений Кропивницкий (1893–1979)* — основополагающая фигура московского нонконформизма, выдающийся поэт, художник, композитор. В 1910-х годах занимался композиторским творчеством; написанные им оперные сцены «Кирибеевич» были положительно оценены А. Глазуновым. Позже из-за бытовых условий занятия музыкой прекратил. Как художник в 1920-е годы был близок к живописцам группы «Бубновый валет». Член СХ СССР с 1939 года. В марте 1963-го был исключен из МОСХа по обвинению в формализме и «организации „лианозовской группы“». Стихи писал с 1909 года, с 1950-х — в самиздате. Первая книга «Печально улыбнуться...» вышла в 1977 году в Париже.

*Михаил Кулаков (1933–2015)* — российский художник-абстракционист. В 1976 году эмигрировал в Италию. В 1984 году удостоен звания заслуженного члена Академии художеств им. Пьетро Ваннуччи (Перуджа). В 2003 году награжден золотой медалью XXVII международной премии «Эмиграция» (Италия).

*Михаил Куль (р. 1935)* — московский джазмен, инженер-механик, к. т. н., лауреат Госпремии СССР. В 1999 году переехал в Израиль. С середины 1950-х увлекся джазом, играл в различных составах; участник многих фестивалей. Известный фотодокументалист нашего джаза. Автор книг «Ступени восхождения» (2009) и «Этот мой джаз» (2017).

*Дмитрий Лион (1925–1993)* — московский художник, виртуозный график. При жизни практически не выставлялся. Его композиции, многие из которых посвящены библейским сюжетам, создавались минимальными касаниями пера, «оживляя» белый лист.

*Алексей Любимов (р. 1944)* — российский музыкант и педагог. Народный артист России (2003), лауреат многих российских и международных конкурсов. Создатель и руководитель ряда камерных



*ансамблей: «Музыка — XX век» (1968–1975), «Московский барочный квартет» (1975–1982), «Академия старинной музыки» (с 1982 г., вместе с Т. Гринденко). Руководитель Ансамбля старинной музыки Московской консерватории (1995–1997), организатор и руководитель (в 1988–1991) московского фестиваля современной музыки «Альтернатива», 1-го фестиваля А. Шёнберга (1999), Музыкального фестиваля в Санкт-Галлене (Швейцария, с 1991).*

*Игорь Маркевич (1912–1983) — французский дирижер, пианист и композитор, автор нескольких книг по музыкальному искусству. С 1913 года жил за границей. Дружил с Кокто, Стравинским, Пикассо, Дягилевым. Поклонник творчества А. Зверева, он первым представил его на Западе, выступив куратором его выставок в 1965 году в Париже и Женеве.*

*Лидия Мастеркова (1927–2008) — известная российская художница из «лианозовского круга». Одной из первых занялась абстракцией после фестиваля молодежи и студентов 1957 года. С 1975-го жила во Франции.*

*Эрнст Неизвестный (1925–2016) — известный российский скульптор, теоретик искусства. Уже на третьем курсе его работа получила международную медаль и была приобретена Третьяковской галереей. Работа пятого курса «Строитель Кремля Федор Конь» была выдвинута на Сталинскую премию и куплена Русским музеем. Член МОСХа с 1955 года. В 1959 году Неизвестный стал победителем Всесоюзного конкурса на создание монумента Победы в Великой Отечественной войне. Участник печально известной выставки 1962 года в Манеже, разгромленной Хрущевым. В 1976 году эмигрировал из СССР. Лауреат Госпремии 1995 года, награжден орденом Почета (2000).*

*Всеволод Некрасов (1934–2009) — московский поэт, теоретик искусства. Один из основоположников современной русской визуальной, минималистской поэзии. Еще до 1960-х начал работать с речевой и стиховой рефлексией. В определениях своего творчества предпочитал *открытый стих*, *конкретизм* как специфический вариант концептуализма. Входил в «лианозовскую группу» поэтов и художников наряду с Г. Сапгиром и И. Холиным, Я. Сатуновским. «Его влияние испытало уже несколько поколений поэтического авангарда,*

оно ощутимо и в практике „московского концептуализма“, и в деятельности молодых поэтов-верлибристов» (М. Айзенберг).

*Владимир Немухин (1925–2016)* — российский живописец, график, скульптор, один из известнейших представителей нонконформизма. В 1990-х жил преимущественно в Германии, в 2005 году вернулся в Россию.

*Павел Никонов (р. 1930)* — российский живописец, график, профессор Суриковского ин-та. Один из основоположников «сурового стиля». Член МОСХа с 1958 года. Народный художник РФ, академик РАХ.

*Евгений Нутович (1934–2017)* — московский фотограф, коллекционер левого искусства.

*Виктор Пивоваров (р. 1937)* — российский художник, один из основоположников «московского концептуализма» и лучших иллюстраторов детской книги. В 1982 году переехал в Прагу, где с тех пор живет и работает.

*Дмитрий Плавинский (1937–2012)* — известный московский художник-нонконформист. Его символические живописные и графические работы отличаются удивительно сложной фактурой и техникой исполнения. С 1991 по 2004 год жил и работал в США, затем вернулся в Москву.

*Арво Пярт (р. 1935)* — эстонский композитор, работающий в эстетике, близкой к минимализму. В 1964 году впервые использует в своих произведениях технику коллажа. В 1979-м эмигрирует из СССР, живет сначала в Вене, а затем оказывается в Берлине. Музыка Пярта активно используется в современном авторском кино (в том числе «Покаяние», «Изгнание»). За свое творчество удостоен многочисленных наград и званий. Среди них: звание почетного доктора Музыкальной академии Таллина и университета Тарту, почетное членство в Королевской шведской музыкальной академии, премия «Триумф» в Москве, премия «Грэмми» в категории «лучшее современное произведение». Лауреат крупнейшей музыкальной премии Леони Соннинг (Копенгаген, 2008).

*Владимир Пятницкий (1938–1978)* — московский художник. В 1960–1970-х годах входил в «южинский кружок», сложившийся вокруг Юрия Мамлеева. Был близок к Г. Айги, Г. Сапгиру, А. Звереву, В. Яковлеву, Вен. Ерофееву.

*Оскар Рабин* (р. 1928) — известный российский художник, один из основателей неофициального сообщества художников и поэтов в Лианозове, лидер нонконформистов. С 1978 года живет в Париже.

*Михаил Рогинский* (1931–2004) — выдающийся российский художник. В 1978 году эмигрировал во Францию.

*Евгений Рухин* (1943–1976) — ленинградский художник, активный деятель андеграунда Москвы и Ленинграда. С 1963 года начал самостоятельно заниматься живописью, сблизился с В. Немухиным, испытал его влияние. Уже в 1966–1967 годах его выставки прошли в молодежных клубах Ленинграда. Погиб при пожаре в своей мастерской.

*Юрий Савостицкий* (1938–2017) — инженер-механик по самолетостроению, к. т. н. В 1965— 1970 годах руководил деятельностью джазового кафе «Синяя птица», где устраивал выставки художников-нонконформистов. Доцент аэрокосмического факультета МАИ.

*Генрих Сапгир* (1928–1999) — московский поэт, прозаик, детский поэт. С 1944 года — участник литературной студии поэта и художника Е. Кропивницкого при одном из московских домов пионеров. С конца 1950-х входил в «лианозовскую группу» поэтов и художников наряду с Вс. Некрасовым, И. Холиным, Я. Сатуновским. Первая публикация стихов Сапгира за границей — в 1968 году, в СССР — в 1989-м. С начала 1960-х активно работает как детский писатель (сценарии мультфильмов, песни и мн. др.). Выступал также как переводчик.

*Борис Свешников* (1927–1998) — московский живописец, график, художник книги. В 1946-м, во время учебы в Институте прикладного и декоративного искусства, был арестован по обвинению в «антисоветской пропаганде», отбыл восемь лет в лагерях, работал в одной бригаде со Львом Кропивницким. После лагеря в 1954–1957 годах жил в Тарусе, был близок к поэту Аркадию Штейнбергу, затем обосновался в столице. Работал для «Гослитиздата», создал иллюстрации ко многим книгам.

*Федор Семенов-Амурский* (1902–1980) — московский художник. С 1933 года — член секции графики МОСХа. В 1946-м обвинен в формализме. Создавая до тысячи произведений в год, почти никогда не выставлял и не продавал их, зарабатывая на жизнь ретушированием

фотографий для БСЭ. Не имея средств на приобретение холстов, большинство своих произведений создал на бумаге и картоне.

*Валентин Сильвестров* (р. 1937) — известный украинский композитор и педагог. Работал в кино (среди прочего им написана музыка к фильмам К. Муратовой «Чеховские мотивы», «Настройщик»). В 1960-х годах на сочинения Сильвестрова одобрительно откликнулся Теодор Адорно; он нашел единомышленников в кругах киевских и московских шестидесятников, за его творчеством внимательно следил А. Шнитке. Удостоен Международной премии С. Кусевицкого (США, 1967), премии Международного конкурса композиторов Gaudeamus (Нидерланды, 1970), Государственной премии им. Т. Шевченко (Украина, 1995), ордена «За заслуги» (Украина, 1997), ордена «За интеллектуальную отвагу» журнала *Ї* (2004).

*Андрей Синявский* (литературный псевдоним — *Абрам Терц*; 1925–1997) — русский литературовед, писатель, литературный критик, педагог, политзаключенный. Осенью 1965 года был арестован вместе с Ю. Даниэлем за публикацию на Западе произведений, «порочащих советский государственный и общественный строй». В феврале 1966 года осужден на семь лет. Вскоре после освобождения, в 1973-м, выехал по приглашению Сорбонны на работу во Францию. С 1978 года издавал совместно со своей женой М. В. Розановой журнал «Синтаксис».

*Василий Ситников* (1915–1987) — российский художник, живописец и график, «домашний» педагог, легендарный персонаж неофициального искусства. В 1975 году эмигрировал в Австрию, в 1980-м уехал в США.

*Владимир Слепян* (фр. псевдоним *Эрик Пид*; 1930–1998) — русско-французский художник-абстракционист и писатель. Делал перформансы, занимался «трансфинитной живописью». В апреле 1958 года эмигрировал в Польшу, затем во Францию. Согласно его теории «трансфинитизма», «единственная цель творческого акта состоит в достижении художником внутренней свободы, что осуществимо только в пределах этого акта». В 1963 году прекращает занятия живописью, открывает переводческое бюро, пишет прозу и пьесы.

*Алексей Глебович Смирнов* (1937—2009) — московский художник, иконописец, поэт и публицист. Основал течение «магический

символизм». Участвовал в выставках с 1959 года. В 1970-х годах оставил искусство, занялся литературой.

*СМОГ* — «Смелость, мысль, образ, глубина» или «Самое молодое общество гениев», первое неофициальное литературное объединение молодых поэтов, созданное Л. Губановым, Ю. Кублановским, В. Алейниковым, В. Батшевым в 1965 году. Через некоторое время в СМОГ также вошли С. Соколов, В. Делоне и другие поэты — всего несколько десятков человек. Издавали журналы «Сфинксы» и «Чу!».

*Юрий (Нолв) Соболев* (1928–2002) — московский художник-график, участник легендарной выставки в Манеже в 1962 году, главный художник издательства «Знание» (1960–1962) и журнала «Знание — сила» (1967–1979), культуртрегер 1960-х, создатель знаменитого мультфильма «Стеклянная гармоника» (режиссер А. Хржановский, музыка А. Шнитке, 1968), полиэкранных слайд-фильмов.

*Юло Соостер* (1924–1970) — советский (эстонский) художник, график, один из самых ранних деятелей неофициального искусства. В 1949 году арестован за «принадлежность к антисоветской группе», приговорен к 10 годам лагерей, освобожден в 1955-м. С 1958 года жил в Москве с женой Лидией, художницей. Первые персональные выставки художника прошли уже после его смерти — в Тарту и Таллине (1971), в Москве (1979).

*Габриэль Суперфин* (р. 1943) — филолог, архивист, участник правозащитного движения в СССР в конце 1960-х — 1970-х годах. В 1973 году арестован, в 1974 году осужден на пять лет колонии и два года ссылки по ст. 70-1 УК РСФСР. С 1983 года живет в Германии.

*Пол Съеклоча (Каттер)* (род. 1937, Айова, США) — профессор политологии Калифорнийского университета, кадровый офицер. Первый раз появился в Советском Союзе на VI Фестивале молодежи и студентов в июле–августе 1957 года как делегат от Госдепа по культурным вопросам. Следующий визит в Советский Союз состоялся в 1959 году, где он участвовал в American National Exhibition, посвященной успехам американской технологии и культуры. С 1961 по 1976 год периодически работал в СССР в качестве сотрудника Разведывательного управления министерства обороны США (DIA). Был хорошо знаком с Эренбургом, Солженицыным, А. Гинзбургом, братьями Медведевыми, Евтушенко и многими нашими художниками

и коллекционерами. Автор нескольких книг по истории холодной войны и сущности американской демократии.

*Леонид Талочкин (1936–2002)* — один из первых московских коллекционеров неофициального искусства (с 1963), его грандиозный архивариус. Большую часть работ, как это было принято в те годы, получил в подарок. В 2002 году его собрание стало основой музея «Другое искусство» при РГГУ.

*Алексей Тяпушкин (1919–1988)* — московский художник-абстракционист. Герой Советского Союза. Член МОСХа с 1950 года.

*Ирина Уварова-Даниэль (р. 1932)* — кандидат искусствоведения, театральный критик и художник, постановщик многих спектаклей. Автор нескольких книг. Вдова Ю. М. Даниэля.

*Виктор Умнов (р. 1931)* — московский художник. Работал в книге и промграфике, параллельно занимаясь собственным искусством. Член СХ СССР с 1972 года.

*Галина Уствольская (1919–2006)* — ленинградский композитор современной камерно-инструментальной музыки, известной гораздо шире на Западе, чем у нас. Лауреат Гейдельбергской премии за достижения в области искусства (1992).

*Индржих Халупецкий (Jindřich Chalupský; 1910–1990)* — ведущий чешский художественный и литературный критик, искусствовед, теоретик, автор многочисленных статей о советском неофициальном искусстве 1960–1970-х годов. Член Международной ассоциации критиков искусства.

*Александр Харитонов (1932–1993)* — московский неофициальный живописец и график, известный с конца 1950-х. Известен своими работами в духе классической византийской и древнерусской иконописи и традиционной русской вышивки бисером.

*Игорь Холин (1920–1999)* — российский поэт, прозаик. Один из лидеров неофициальной поэзии, член «лианозовской группы». С 1960-х печатался на Западе, в СССР публиковались только стихи для детей. Был участником поэтической группы «Конкрет», куда входили Г. Сапгир, Э. Лимонов, В. Бахчанян.

*Олег Целков (р. 1934)* — известный российский художник. Начиная с 1960 года разрабатывал в живописи один-единственный сюжет — образы деформированного человеческого лица и фигуры. В 1977-м эмигрировал во Францию.

*Михаил Чернышов (р. 1945) — российский художник, поп-артист и акционист (организовал группу «Красная звезда»). В 1981 году эмигрировал в США.*

*Иван Чуйков (р. 1935) — известный московский художник, один из классиков советского концептуализма, создатель объектов и картин. С 1990-х живет и работает в Москве и Кельне.*

*Михаил Шварцман (1926–1997) — российский художник-«иерат», мистик и философ, педагог, график и дизайнер. С 1966 года работал главным художником Специального художественно-конструкторского бюро легкой промышленности.*

*Игорь Шелковский (р. 1937) — российский художник и скульптор, издатель журнала «А-Я» (эмигрировал во Францию в 1976 году, вернулся в Россию в 2002-м).*

*Михаил Шемякин (р. 1943) — российский художник, скульптор. В 1971 году эмигрировал из СССР. Сначала жил в Париже, затем в США, а в 2007 году вновь вернулся во Францию. Лауреат Госпремии РФ (1993), Президентской премии (1997), премии «Петрополь» (2001).*

*Альфред Шнитке (1934–1998) — один из крупнейших российских композиторов второй половины XX века, теоретик музыки и педагог. Автор трех опер, двух балетов, девяти симфоний и проч. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1987). С 1990 года вместе с семьей жил в Германии.*

*Эдуард Штейнберг (1937–2012) — известный московский художник, живописец и график. С 1990-х жил в Париже и Тарусе.*

*Эрик Эсторик (1913–1993) — американский социолог и писатель, в 1940–1950-х годах глава британского сектора в Разведывательной службе США по мониторингу иностранных радиопередач и преподаватель, основавший в 1960 году самую крупную в Англии и хорошо оснащенную Grosvenor Gallery. Начав с коллекционирования итальянского искусства, он стал профессиональным дилером. В течение многих лет занимался русским искусством, экспонировал в Англии таких художников, как Лисицкий, Шагал, Архипенко, Гончарова, Неизвестный и др.*

*Мария Юдина (1899–1970) — известнейшая российская пианистка и педагог. Профессор Ленинградской, Тбилисской и Московской консерваторий. В 1960 году Юдина была уволена из Гнесинского института из-за своих православных убеждений и за симпатии к*

современной западной музыке. Была широко концертирующим исполнителем, выступавшим преимущественно с сольными концертами или в камерном ансамбле (особенно с Квартетом им. Бетховена и Квартетом им. Глазунова). В круг ее интересов входила прежде всего новейшая русская и мировая музыка: Юдина была первым в СССР исполнителем ряда произведений А. Берга, П. Хиндемита, Б. Бартока, А. Веберна, О. Мессиана и наших современных композиторов. Вместе с тем Юдина известна как одна из лучших исполнительниц музыки Шуберта, И. С. Баха, Бетховена, Брамса и Моцарта.

*Александр Юликов (р. 1943) — московский художник-минималист, известный книжный дизайнер, активный деятель неофициального искусства 1970-х.*

*Владимир Яковлев (1934–1998) — известный московский неофициальный художник с трагической судьбой: после 1983 года уже не покидал психоневрологический диспансер и почти полностью ослеп.*

*Владимир Янкилевский (р. 1938) — российский художник — живописец, график, иллюстратор; один из виднейших представителей московского неофициального искусства. Член МОСХа с 1981 года. С 1991 года живет за границей.*



# Библиография

Архив радиопередач «Радио Свобода» и радио «Свободная Европа».

Архив Музея современного искусства, Нью-Йорк, США.

Архивы OSA at CEU, Budapest, Hungary.

Архив Grosvenor Gallery, London.

Архив Библиотеки Музея В. Маяковского.

Архив ГЦСИ, Москва.

Архив М. Гробмана.

Архив Б. Жутовского.

Архив В. Янкилевского

Библиографический словарь художников народов СССР. М.: Искусство. Том 1 — 1970 г., т. 2 (Б–В) — 1972 г., т. 3 (Г–Е) 1976 г., т. 4–1 — 1983 г.; далее СПб.: Академический проект. Т. 4–2 — 1995 г., т. 5 — 2002 г.

Выставки советского изобразительного искусства: справочник. Т. 5: 1954–1958 гг., М., 1981.

«Культурная жизнь в СССР». 1951–1965 и 1966–1977. Хроника. АН СССР, Ин-т истории СССР — 1979; 1981.

Справочник членов СХ СССР. М. (Разные годы.)

Журналы: «Художник», «Творчество», «Искусство», «Вопросы философии», «Огонек», «Новый мир», «Курьер Юнеско», «Вопросы искусствознания», «Знамя», «Знание — сила», Life, The New York Times Magazine, New Yorker, Survey, Sunday Times и газеты периода 1949–1969 гг.: «Советская культура», «Комсомольская правда», «Московский художник», «Московский комсомолец», «Труд», «Известия», «Литературная газета», «Московская правда», New York Times, Washington Post, Baltimore Sun, New York Herald Tribune, Guardian, Observer, Zeit, Süddeutsche Zeitung, International Herald Tribune, Manchester Guardian, Washington Star, Saturday Review, Newsweek, Rinascita, Kulturny Zivot и др.

- Альманах «Литературная Москва». 1956. № 2.
- Журнал «Отечественные архивы». 1993. № 2.
- Воловников В.* О необыкновенном годе необыкновенной эпохи. Неизвестная история выставки Пабло Пикассо в СССР в 1956 г. М.: АИРО, 2007.
- Герчук Ю.* Коммуникация по поводу свободы // Вопросы искусствознания. 1993. № 4.
- Герчук Ю.* Искусство «оттепели» 1954–1964 // Вопросы искусствознания. 1996. № 8.
- Герчук Ю.* Кровоизлияние в МОСХ. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- Гробман М.* Левиафан. Дневники 1963–1971 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- «„Другое искусство“. Москва, 1956–1988» / сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. М.: Галарт, 2005.
- Кабаков И.* 60–70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- Кантор-Казовская Л.* Второй русский авангард и западное художественное сообщество: 1950–1960-е годы // Зеркало. 2011. № 37, 38.
- Маневич Г.* Опыт благодарения. М.: Аграф, 2009.
- Острова Ю.* Соболева / под ред. А. Романовой и Г. Метеличенко. М.: ММСИ, 2014.
- «Оттепель: 1953–1956, 1957–1959». Страницы русской советской литературы / сост. С. Чупринин. М.: Московский рабочий, 1989, 1990.
- Петелин В.* История русской литературы второй половины XX века. Т. II: 1953–1993. М.: Центрполиграф, 2012.
- Поликовская Л.* Мы предчувствие... предтеча... М.: Звенья, 1997.
- Сондерс Ф. С.* ЦРУ и мир искусств. Культурный фронт холодной войны. М., 2013. (*Saunders F. S.* Who paid the piper: CIA and the cultural Cold War. London: Granta Books, 1999. The cultural Cold War: The CIA and the world of arts and letters. New York, 1999).
- Соостер Л.* Я с улицы Красина. М.: СБМ-галерея, 2009.
- Чернышов М.* Москва 1961–67. Нью-Йорк, 1988.
- Эстрин А.* Привет душителям свободы (из знаниесильских анналов). М.: Поматур, 2005.

Art of the Baltics: the Struggle for Freedom of Artistic Expression Under the Soviets, 1945–1991 / ed. A. Rosenfeld and N. T. Dodge. New Brunswick, NJ: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum and Rutgers University Press, 2002.

*Berger J.* The Unofficial Russians // Sunday Times. 1966. № 48. 6 Nov. P. 44–51.

*Berger J.* Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the U. S. S. R. London: Weidenfeld & Nicolson, 1969; New York: Pantheon Books, 1969.

*Blumenfeld Y.* Seesaw. Cultural life in Eastern Europe. NY: Harcourt, Brace & World, 1968.

*Catteau J.* Visages inconnus de la peinture soviétique. // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1964. Vol. 5. No. 1 (Jan.–Mar.). P. 85–89.

*Catteau J.* Oskar Rabin, Painter // Survey. 1965. October. P. 81–85.

*Catteau J.* Soviet Painting // Survey. 1966. April. P. 73–87.

*Churchward L. G.* The Soviet Intelligentsia; an essay on the social structure and roles of Soviet intellectuals during the 1960s. London, Boston: Routledge & K. Paul, 1973.

*Crowley D.* Staging for the end of history: avant-garde visions at the beginning and the end of communism in Eastern Europe. URL: <https://faktografia.com/2015/04/14/staging-for-the-end-of-history-avant-garde-visions-at-the-beginning-and-the-end-of-communism-in-eastern-europe/>

Dissent in the USSR. Politics, Ideology and People / ed. by R. L. Tökés. The John Hopkins University Press, 1975.

*Helme S.* Why do we call it avant-garde? Abstract art and pop art in Estonia in the late 1950s and in the 1960s // Different modernisms, different avant-gardes: problems in Central and Eastern European art after World War II. Tallinn: Kadrioru Kunstmuuseum [a. o.], 2009.

*Mikhajlov M.* Moscow Summer. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965.

*Peteri G.* Nylon Curtain — Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe // Slavonica. 2004. Vol. 10. № 2. Nov.

*Reisch A. A.* Hot Books in the Cold War. CEU Press, 2013.

Russia's underground poets / ed. by K. Bosley. NYC — Washington: Frederick A. Praeger, 1969.

Russia's other writers (selection from Samizdat literature) / ed. by M. Scammell. NYC — Washington: Praeger, 1971.

Samizdat, Tamizdat & Beyond. Transnational media during and after socialism. New York: Berghahn Books, 2013.

*Schmelz P. J.* Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw. New York: Oxford University Press, 2009.

*Sjeklocha P., Mead I.* Unofficial Art in the Soviet Union. University of California Press, 1967.

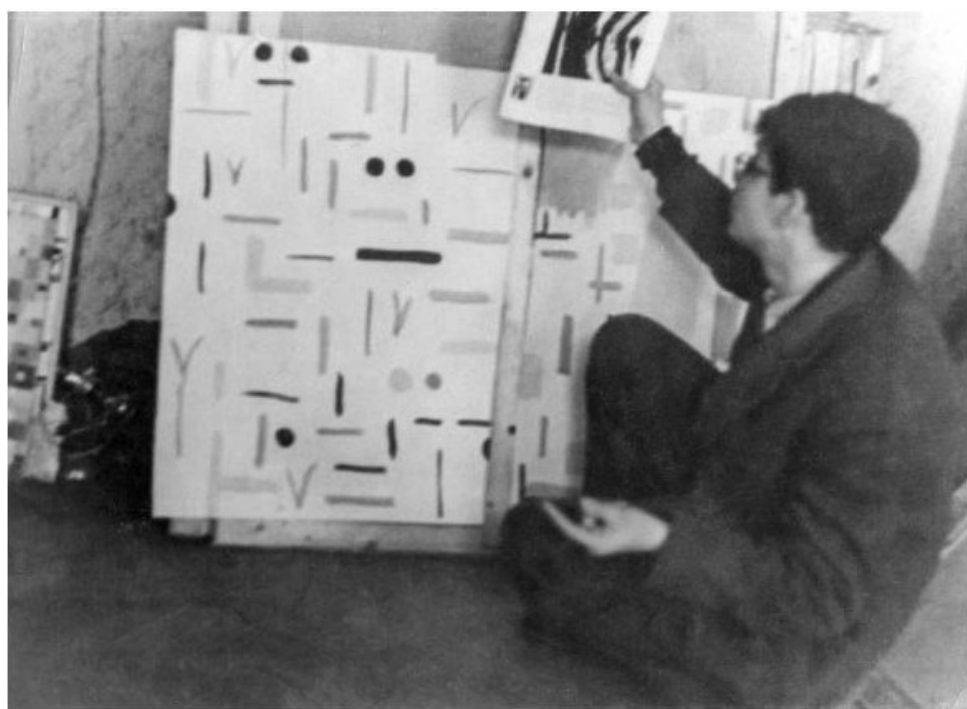
# Иллюстрации



Евгений Кропивницкий и Ольга Потапова в Долгопрудном. 1969. Фото: И. Пальмин. Из архива Г. Немухиной



Встреча старого нового года в Лианозово, 1961. Стоят: Н. Лукашов, Н. Вечтомов, Л. Кропивницкий, О. Рабин; сидят: Ел. Нутович, А. Барина, В. Немухин, В. Кропивницкая, Л. Мастеркова. Фото: Евг. Нутович. Из архива Г. Немухиной



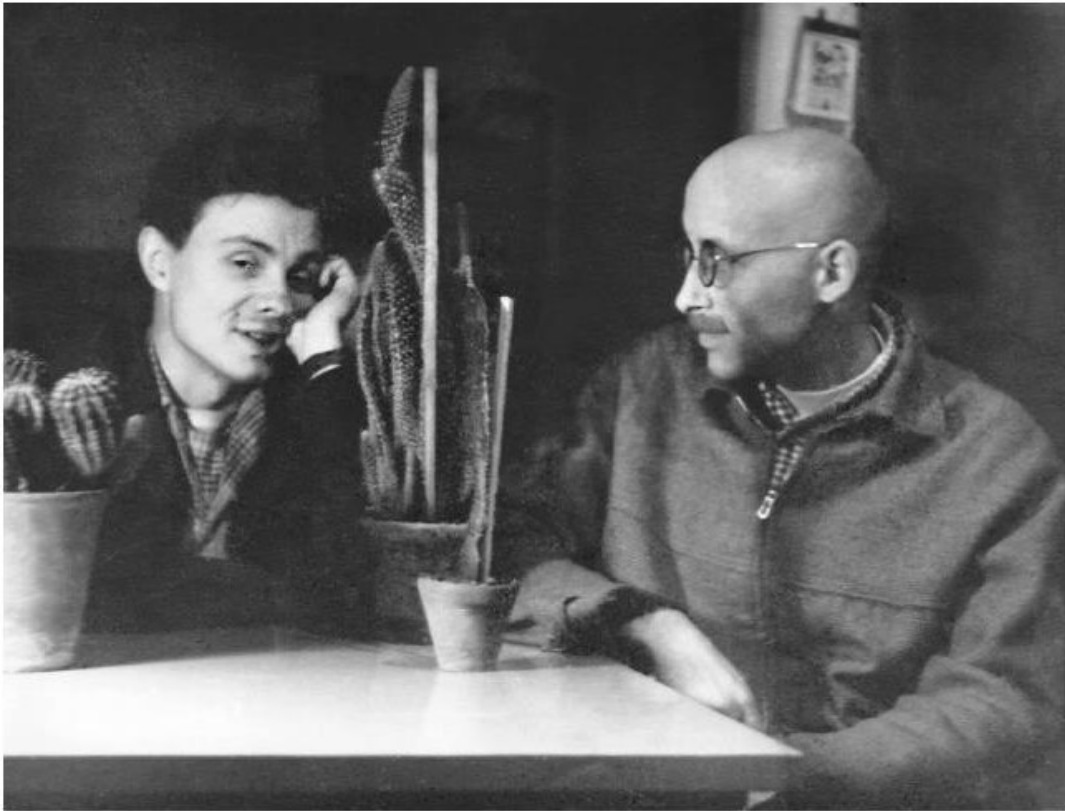


Ю. Злотников со своими работами. Вторая половина 1950-х. Из архива А. Тюленева





Э. Булатов с другом-однокурсником И. Агаповым. 1956. Фото из архива Э. Булатова



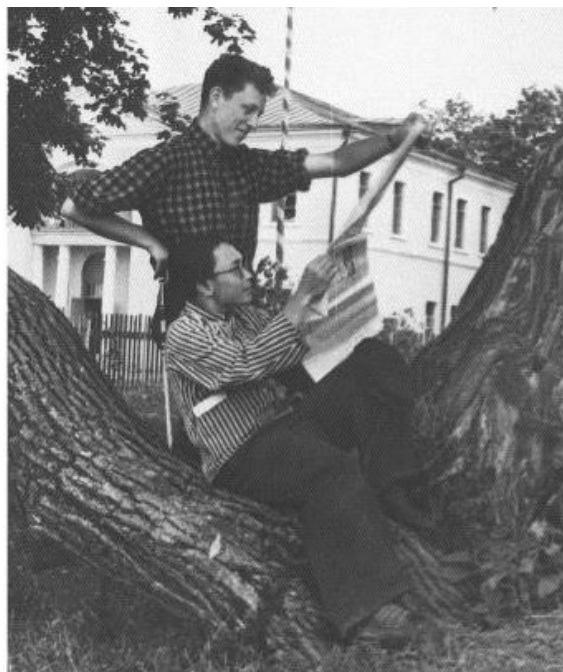
Вс. Некрасов и О. Рабин в Лианозово. 1959 – нач. 1960-х. Из архива Г. Зыковой и Е. Пенской. Воспроизводится впервые



Возле Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве. Весна 1953.  
Из архива Г. Кизевальтера



Фрагмент эспозиции в ГМИИ им. А.С. Пушкина. 1956. Живопись, графика и керамика П. Пикассо. Фотография хранится в ГМИИ им. А.С. Пушкина



И. Шелковский и будущий бард Ю. Ким работают пионервожатыми в пионерском лагере. 1955. Из архива И. Шелковского



Б. Свешников и М. Гробман. Москва. 1967. Из архива М. Гробмана



Работа над выставкой «Любимые художники В. Хлебникова». 1965. Библиотекамузей Маяковского, Москва. Слева направо: сотрудница музея А. Ефимова, Н. и Г. Айги, И. Врубель-Голубкина, неизвестная, неизвестная, Н. Харджиев, директор БММ Н. Городецкая. На полу сидят Р. Дуганов и М. Гробман. Из архива М. Гробмана



Оскар Рабин с семьей (Валентина Кропивницкая и Александр) и работами возле своего дома в Лианозово. 1962. Фото: Ида Кар. Из архива О. Рабина



Владимир Фаворский и Эрик Эсторик в квартире В.Ф. в Москве. Май 1962. Из архива Grosvenor Gallery

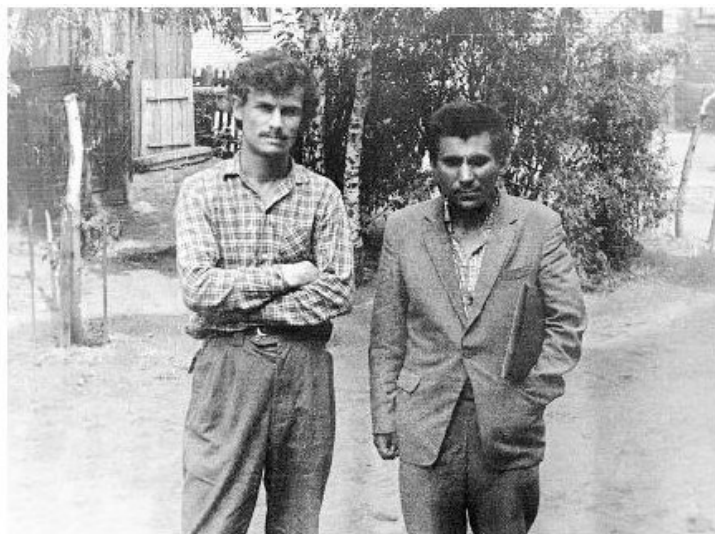


Один из «вторников» в подвале у Соостеров на улице Красина. 1959–1962. Вторая слева — Л. Соостер, в центре — Ю. Соостер. Фото: Н. Масленникова. © SoosterFamilyFoundation





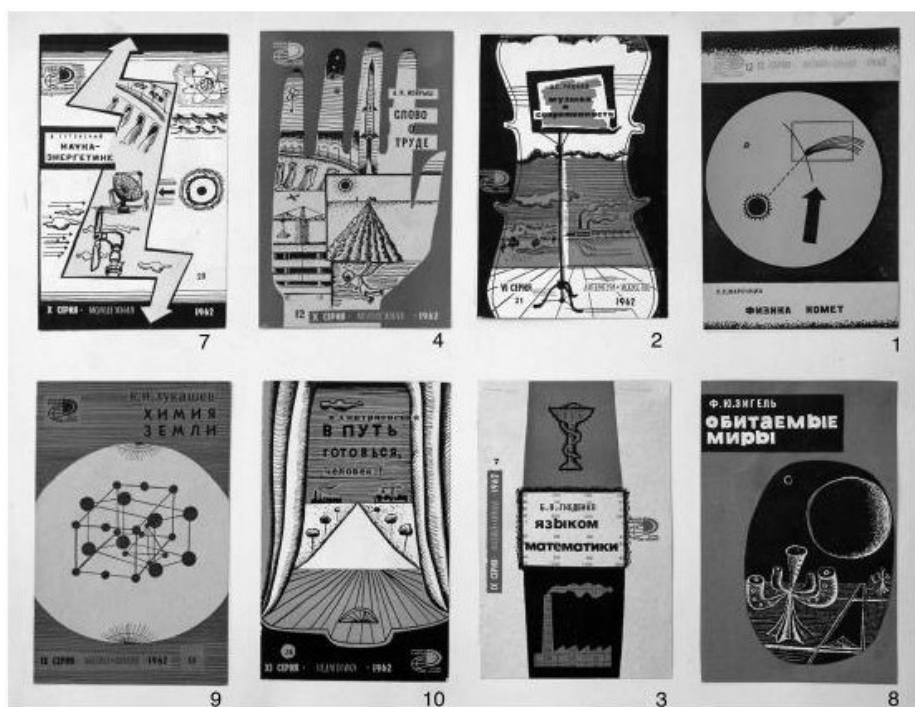
Гулянка в Тушино (Москва). Е. Бачурин, И. Блюх, О. Целков. 1960-е. Из архива О. Целкова



М. Гробман и В. Яковлев. 1966. Текстильщики, Москва. Из архива М. Гробмана



На однодневной выставке М. Гробмана, Э. Штейнберга, В. Коновалова и Ю. Тюрина в Музее Ф.М. Достоевского. Москва. Стоят (слева направо): И. Гробман, И. Шилова, Э. Штейнберг, Ю. Тюрин, Вал. Коновалов; сидят: Г. Маневич и М. Гробман. 1962. Из архива М. Гробмана



Образцы книжных обложек издательства «Знание», выполненных В. Янкилевским. Из архива В. Янкилевского



М. Рогинский предположительно в ЗНУИ с коллегой. Вторая половина 1960-х. Из архива М. Рогинской



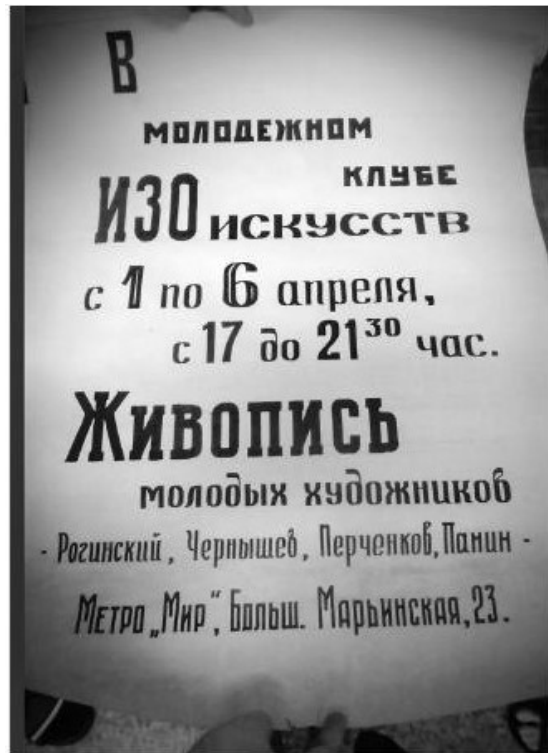
В. Янкилевский в съемной комнате на Берсеневской набережной. Москва. 1959.  
Фото: Р. Солод. Из архива В. Янкилевского



Хэппенинг в мастерской Юло Соостера на Сretenке: Р. Нолева-Соболева, Ю.  
Нолев-Соболев, Ю. Соостер. Ок. 1968. Фото: А. Соловей. Из архива Т. Соостера



Зональная выставка московских художников в Манеже. Слева направо: В. Бабицын, И. Аристова, М. Иванов, П. Никонов с женой, М. Никонов с женой, И. Мануйлов, Б. Биргер на фоне картины П. Никонова «Наши будни». 1959. Из архива П. Никонова



Афиша выставки московских художников. 1965.



М. Чернышев. Ок. 1962. Из архива Н. Чернышевой



На выставке «30 лет МОСХа» в Манеже. 1962. Впереди Е. Вучетич, за ним М. Суслов, далее Н. Хрущев, Д. Налбандян, В. Серов. Из архива П. Никонова



На выставке студии Белютина в Манеже 1 декабря 1962. Н. Хрущев распакает художника студии В. Шорца. Слева от Хрущева Е. Фурцева и С. Герасимов. Из архива Б. Жутовского





П. Никонов и Э. Неизвестный в мастерской Эрнста на Соколе в Москве. 1957–1959.  
Из архива П. Никонова



На выставке «30 лет МОСХа» в Манеже. 1962. Впереди Л. Кербель, П. Никонов, Ю. Гагарин. Позади Кербеля на фоне картины видна голова В. Вейсберга. Из архива П. Никонова



Открытие выставки «Графика и керамика Пабло Пикассо». Перерезает ленточку И. Эренбург, слева И. Антонова, справа Д. Ибаррури. 1966. Ajnjuhfabz [hfybncz d UVBB bv/ F/C/ Geirbyf



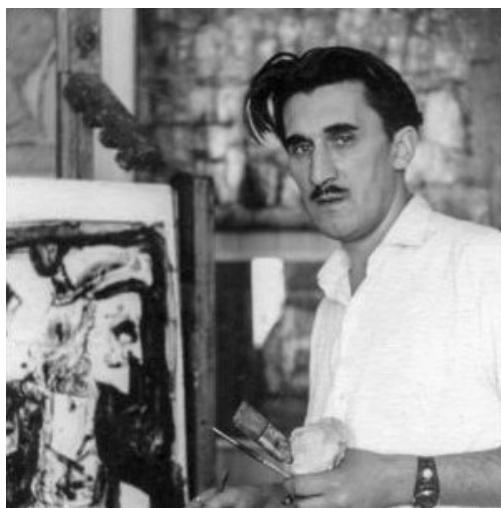
Е. Евтушенко и П. Съклоча (Каттер) (со стаканом в руке) на приеме в Спасо-хаусе, официальной резиденции американского посла в СССР. Ок. 1962



Известный советский диссидент А. Гинзбург, протеже И. Эренбурга, и П. Каттер предположительно у О. Рабина в Лианозово. Начало 1960-х. Из архива П. Каттера



Л. Мастеркова в квартире-мастерской на Речном вокзале. 1969. Фото: И. Пальмин.  
Из архива Г. Немухиной



В. Немухин в мастерской на Речном вокзале. 1964–1965. Фото: Е. Нутович. Из  
архива Г. Немухиной



В. Немухин в своей мастерской на Садовой. 1965. Фото: Е. Нутович (?). Из архива Г. Немухиной



И. Кабаков и Ю. Соостер в мастерской Кабакова за изучением монографии П. Вальдберга «Сюрреализм» (Skira, 1962). На переднем плане — буклет к выставке «6 советских художников», прошедшей в мае 1970 в Galerie Renée Ziegler в Цюрихе, Швейцария. Лето 1970. Из архива Т. Соостера



Михаил и Ирина Гробман. Текстильщики, Москва. 1966. Фото: Жан Мор. Из архива М. Гробмана





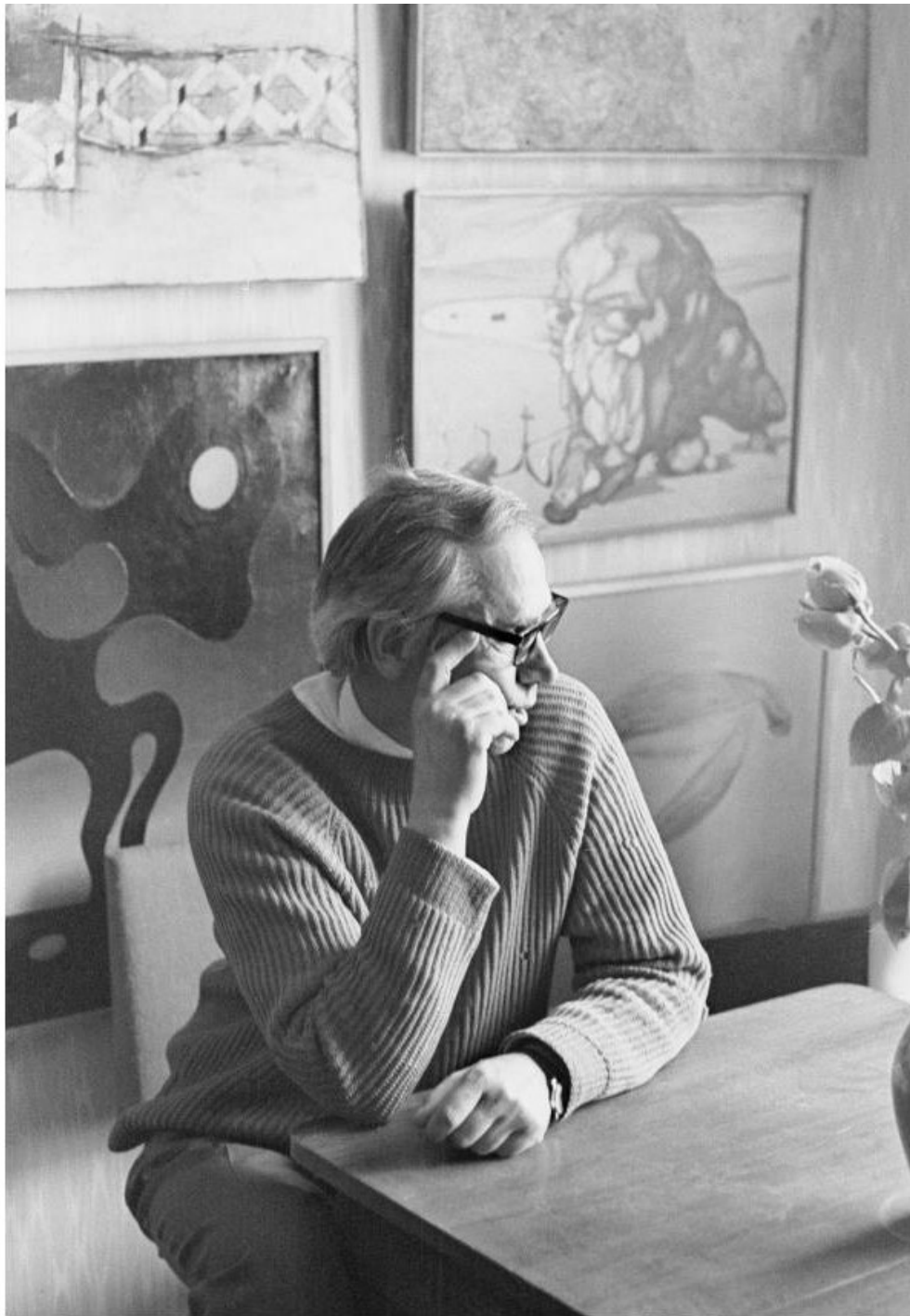
В мастерской В. Янкилевского в Уланском переулке. Сидят: И. Пивоварова, К. Сапгир, Г. Сапгир; стоят: В. Янкилевский, А. Хржановский, В. Пивоваров. Москва. 1969. Фото: В. Янкилевский



Вс. Некрасов, И. Холин и Г. Сапгир в Лианозово. 1959 – нач. 1960-х. Из архива Г. Зыковой и Е. Пенской

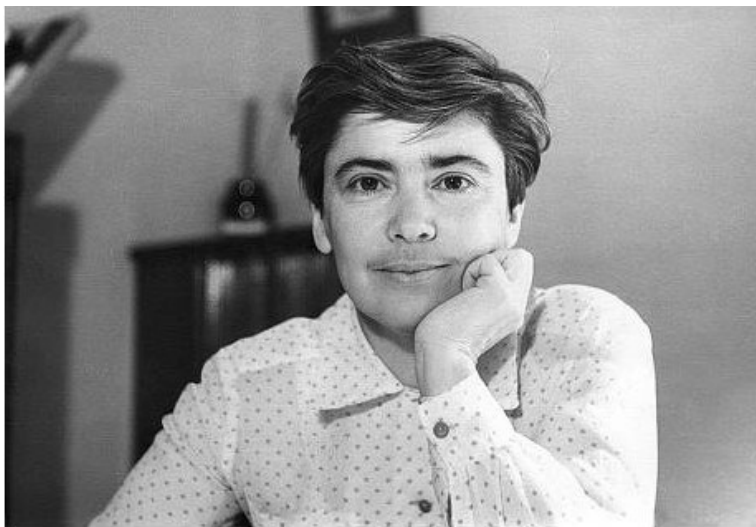
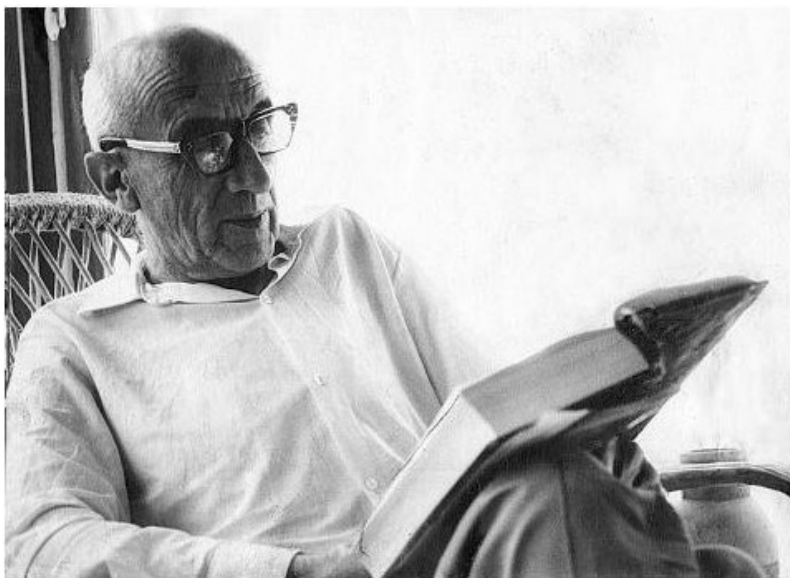


Евгений Бачурин в мастерской В. Янкилевского в Уланском переулке. Москва. 1969. Фото: В. Янкилевский



Поэт Игорь Холин на новоселье и вернисаже у коллекционера А. Глезера на Б. Черкизовской. 1969. Фото: И. Пальмин





Знаменитые подвижники Тарусы: Аркадий Штейнберг, Константин Паустовский, Николай Оттен, Фрида Вигдорова. 1960-е. Из архива В. Голышева



Мы — молодые таланты... Верхний ряд: Лариса Богораз, Марина Домшлак, Мария Розанова, Андрей Синявский. Нижний ряд: Юлий Даниэль, Юрий Герчук. 1961. Из архива Е. Герчук



«Вечером мы с Иркой в кафе „Синяя птица“ на выставке Вагрича Бахчаняна. Боже, что за публика. Бородатые, сытые, глупые. Разговоры об искусстве. Комсомольский энтузиазм. Это новое модернизированное поколение советской молодежи, посетители „левых“ выставок. Все удивительно и невероятно пошло...» (М. Гробман «Левиафан»). Фото из архива М. Гробмана



Герман Лукьянов и Михаил Куль (справа) играют джаз в кафе «Синяя птица». 1965. Из архива М.Кулля

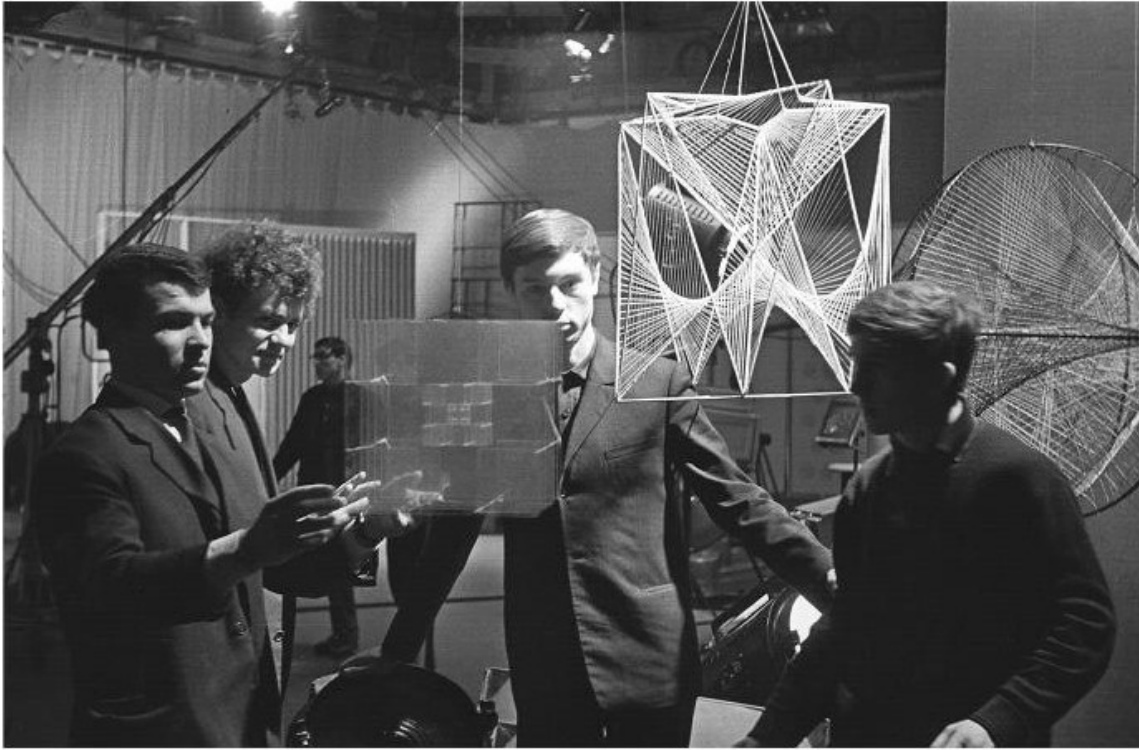




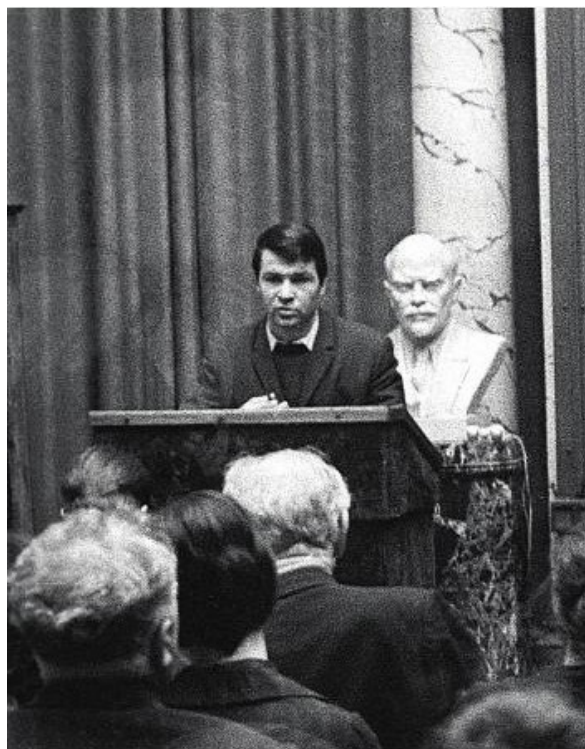
Атмосфера в кафе «Синяя птица». Ок. 1965. Фото: М. Куль



Ю. Соболев в кафе «Синяя птица». 1965. На сцене слева направо: А. Герасимов, И. Высоцкий, за пианино Г. Лукьянов, на басу А. Чернышев. Фото: М. Кулль



Л. Нусберг, Ф. Инфанте, В. Акулинин, В. Галкин. Экспозиция работ Ф. Инфанте, Л. Нусберга и других художников для съемок на московском телевидении. 1964. Из архива Ф. Инфанте



Выступление Л. Нусберга на Второй всесоюзной конференции по светомузыке.  
Одесса. 1965. Из архива Ф. Инфанте



Лидия Давыдова, Игорь Блажков и Андрей Волконский после исполнения «Сюиты зеркал» Волконского в зале Ленинградской капеллы 9 апреля 1967. Из архива И. Блажкова



Валентин Сильвестров после исполнения его 2-й камерной симфонии в Малом зале Ленинградской филармонии 1 апреля 1968. Из архива И. Блажкова



Ф. Инфанте, «Галактика». Первый реализованный в СССР кинетический объект. ВДНХ. Сентябрь 1967. Из архива Ф. Инфанте



Ансамбль «Музыка — XX век», организованный А. Любимовым. На московской премьере «Плачей» Э. Денисова. 1969. Слева направо: Лидия Давыдова, Алексей Любимов, Геннадий Бутов, Марк Пекарский, Михаил Аршинов (за кадром справа). Из архива А. Любимова



«Репрессированный» вместе с белутинцами на выставке в Манеже в 1962 году, Б. Жутовский (как и некоторые другие художники) позже принял извинения Н. Хрущева. Фото: С.Н. Хрущев. Петрово-Дальнее. 1971. Из архива Г. Кизевальтера



# 1

С учетом главного повода, смерти Сталина, детонировавшей всю советскую систему, среди основных предпосылок «оттепели» я бы назвал следующие.

Первая — это война, в результате которой солдаты крупнейшей на тот момент армии в мире побывали за границей и увидели, как живут «враги революции». Шок не проходил и через много лет после демобилизации. «Освободителям» хотелось такой же правильной, сытой жизни и свободы «по заслугам» у себя на родине — об этом мне сдержанно рассказывал отец, дошедший до Берлина.

Вторая (хотя трудно определить, было ли это следствием или причиной либерализации!) — освобожденные из лагерей сотни тысяч «врагов народа» не могли не расшатывать былые идеалы большевизма и основы прежде незыблемой советской морали в сознании молодежи 1950-х. Ее устами бывшие «политические» тоже требовали свободы от идеологических шор, свободы дискуссий и форм получения знаний и хотя бы минимальных прав человека.

Третья — это огромное желание большей части населения вернуться к нормальной жизни без кампаний страха, доносов и «борьбы с врагами». Для этого требовалось вернуть законность, восстановить историю и важные имена в экономике, искусстве, культуре, науке страны, оказавшиеся в забвении на десятилетия. Ситуация отразилась в секретном докладе Хрущева на XX съезде КПСС, хотя доклад и был мотивирован тайным желанием Хрущева укрепить свою монополию на власть. Наконец, примерно с 1955 года на 10–12 лет наступила эпоха модернизации, мало удавшихся реформ в сфере планирования и управления народным хозяйством в СССР, романтизации труда (на целине, в тайге и в лаборатории), некоторого расширения свободы творчества и даже попытки внедрения экономической реформы Косыгина в 1965 году. Выпуск доступного широким массам и невиданного ранее количества и спектра журналов,

газет, книг, организация множества международных выставок и концертов, новые театральные коллективы и кинофильмы «новой волны» привели к несомненному изменению общественного сознания (разумеется, с оговорками), относительной либерализации жизни, улучшению культуры труда и быта.

## 2

A Reporter at Large: Freeze and Thaw. The Artist in Soviet Russia //  
New Yorker, 1965. 11 September.

# 3

*Blumenfeld Y.* Seesaw. Cultural life in Eastern Europe. NY, 1968.

## 4

Цит. по: «Другое искусство» (М.: Галарт, 2005. С. 6). О непрерывном маятнике реформ и контрреформ, когда приоритеты и ориентиры для власти непрерывно меняются, а для низших слоев ничего не доводится до конца и потому только ухудшает то, что было раньше, читайте «Революция „сверху“ в России» Н. Эйдельмана.

## 5

Нельзя обойтись без скептической ноты в связи с неизбывным контролем над «духовным ростом» граждан со стороны органов партии и комсомола.

## 6

Как отметил литературовед и издатель Карл Проффер, «для очень многих русских правде есть предел. Страсть к агиографии — часть желания сберечь прошлое. Видеть его красивым, справедливым и трагическим». (*Проффер К.* Без купюр. М.: АСТ: Corpus, 2017. С. 56–57.)

# 1

*Воловников В.* О необыкновенном годе необыкновенной эпохи. Неизвестная история выставки Пабло Пикассо в СССР в 1956 г. М.: АИРО, 2007.



# 8

Русская и советская литография из фондов ГМИИ.

## 9

«Рисунки, акварели и иллюстрации В. Бехтеева из собраний музеев и частных коллекций». 27 сентября — 15 октября 1961 года.

# 10

*Fred K. Prieberg.* Musik in der Sowjetunion. Verlag für Wissenschaft und Politik. Köln, 1965.

# 11

«Тогда ходил такой анекдот: „Кто такие формалисты? — А это у кого фамилии на букву ‚Ф‘ — Фальк, Фаворский и Фонвизин“». (Цит. по: Булатов Э. Другое искусство. С. 10.) (Прим. Г. К.)

1965 год.

1966 год.

«У нас было в те годы острое и мучительное сознание того, что искусство, которому нас учат, — это ложное, фальшивое искусство, которым нас обманывают, но что есть настоящее, подлинное искусство, полное великих тайн и озарений. Этому искусству нас не учили, но мы знали, что есть посвященные, которым открыты его тайны. Этими посвященными и были формалисты». (Булатов Э. Другое искусство. С. 10.)

## 15

Этому вторит Юрий Злотников, рассказывая об открытках Сезанна, которые ему показывал учитель в художественной школе еще в 1940-е годы. Там же «была хорошая библиотека с книгами по искусству». Якобы «многие педагоги имели либеральное мировоззрение, не следовали принципам соцреализма буквально».



# 16

Настоящее имя Жан Брюллер (1902–1991). (*Прим. Г. К.*)

# 17

Елена Михайловна Гольшева (1906–1984) — известный переводчик, член СП СССР.

# 18

Николай Давидович Оттен (1907–1983) — кинокритик,  
переводчик, сценарист.

# 19

Андрей Сергеев (1933–1998) — известный переводчик стихов, поэт и прозаик («Альбом для марок» и др.).

Peter Porter (1929–2010).

«1960 годом следует обозначить окончательное завершение процесса становления [группы независимых художников]. С этого года разрозненные единицы уже окончательно осознали себя отдельной от всех группой с самоназванием „московские левые“. <...> Зарубежные журналисты сразу же проявили интерес к явлению свободной художественной деятельности в окостеневшем советском пространстве. В западной прессе появились названия: „подпольные“, „неофициальные“, „диссиденты“, „нонконформисты“, „нелегальные“, „андеграунд“, и ни одно из этих наименований, разумеется, не отражало художественной сути дела. Мы продолжали называть себя левыми». *М. Гробман. Второй русский авангард. С. 525. (Прим. Г. К.)*

Friedrich Hitzer (1935–2007) — славист, переводчик, историк. Награжден медалью Пушкина за вклад в развитие культурных связей между Германией и Россией (СССР).

См. статью М. Гробмана «Второй русский авангард». С. 525.



Ирина Врубель-Голубкина, жена художника.

Александр Георгиевич Васильев — сын кинорежиссера Георгия Васильева, был известен как букинист и «маршан» в 1960–1970-е годы. К так называемому «васильевскому кругу» (нареченному так поэтом Геннадием Айги) принадлежали художники В. Пятницкий, И. Ворошилов, В. Яковлев, Э. Курочкин, С. Афанасьев и др. О нем читайте: Про Сашку Васильева. Пробел-2000, 2012.

Имеется в виду Владимир Иванович Костин, искусствовед.

Про художников «первого и второго призывов» см.: *Гробман М.*  
Второй русский авангард. С. 525.

Инесса Васильевна Рябинина, художник студии Белютина.

Комментарий Лианы Рогинской: «Рихтер и Волконский, люди большой культуры, безусловно, были коллекционерами, покровителями искусств и художников (в случае Рихтера это была, если можно так выразиться, монокультура). Русанов и Вадик Столляр собирали из интереса и по дружбе. Глезер был большим энтузиастом, которому мешали непрофессионализм и иногда попросту нехватка вкуса, что сказалось на его коллекции, где наряду с Вейсбергом или Мастерковой было полно кошмарного московского и питерского сюрра типа Кандаурова. Эта всеядность впоследствии очень отрицательно сказалась на отношении к российскому искусству на Западе.

По поводу Кандаурова такой анекдот: когда Саша Глезер решил уехать, определенное количество людей, которые тоже собирались уезжать, дали ему деньги на покупку картин, поскольку у него была возможность вывозить их. На Западе эти картины должны были быть проданы, а выручка поделена, не знаю, в какой пропорции.

Короче, Саша решил ехать к Кандаурову, приобретать шедевры. Предложил мне поехать с ним, я уклонилась от чести, и поехала Лорик, впоследствии Лариса Пятницкая. Привезли орясину, чудовищную. Заплатил 500 рублей, что по тем временам было очень много. Когда Оскар узнал об этом, он был в ярости: ведь все „лианозовцы“ продавали Саше за копейки — по дружбе. После драматической сцены пришлось Глезеру отвезти работу обратно.

Таких историй полно. Я не хотела бы очернять Глезера, я в общем-то ничего против него не имею, но эти инвесторы, о которых я говорила выше, не получили ни копейки от продаж на Западе, и мне кажется, эти вещи должны учитываться тоже».

Конечно, *поток* магнитофонов пошел в 1960-е. Однако в среде, в которой я крутился, не только джазовой, но и просто музыкальной (в том числе в среде любителей и профессионалов классики), уже в 1950-е годы магнитофон (приведу в пример «Днепр-3», «Мелодию МГ-56») был необходимым и достаточно общепринятым техническим средством, а не редкостью. Надо было переписывать попадающие в страну (буду говорить о Москве) пластинки, писать с радио того же Коновера (Willis Clark Conover (1920–1996) — американский джазовый продюсер и ведущий джазовой программы радиостанции «Голос Америки» Voice of America Jazz Hour с 1955 по 1996 год, научивший слушать и понимать «музыку свободы» несколько поколений любителей джаза из социалистического лагеря. Шесть вечеров в неделю на протяжении свыше 40 лет его слушали миллионы людей от Восточного Берлина до Владивостока. — Г. К.). Учтем и завозимые теми, кому довелось побывать за бугром, серьезные по тем временам «Грюндиги», «Уэры» и т. п., в том числе и «вертушки». Я уже не говорю об интересе к появившимся тогда первым бардам, к эмигрантской песне и модным эстрадным певцам разных стран и народов. Магнитофоны были нужны, и они были. Можно смело сказать, что магнитофонная культура взяла серьезный старт уже в первой половине 1950-х. (Прим. М. К.)

# 31

Маленькая заметка Г. Спицына в «Московском комсомольце» от 6 сентября 1964 года: «Встреча с „Синей птицей“»: «Еще несколько недель назад здесь был обычный подвал по ул. Чехова... В основу метаморфозы подвала в уютное место отдыха лег проект молодого архитектора Славы Колейчука... Ремонт делали ребята из Госбанка, которые после работы превращались в каменщиков и плотников». *(Прим. Г. К.)*



По информации М. А. Дроздовой, 6 мая 1961 года в концертном зале Гнесинского института. (*Прим. Г. К.*)

1962 год.

1967 год.

Клуб основали совместно композитор Фрид, музыковед Григорий Головинский и музыковед Владимир Зак.

## 36

В то время фамилия Вейсберг многими произносилась именно так. (*Прим. Г. К.*)

## 37

Владимир Александрович Серов (1910–1968) — советский живописец и график, президент Академии художеств СССР в 1962–1968 годах. Лауреат двух Сталинских премий (1948, 1951).

Леонид Федорович Ильичев (1906–1990) — советский философ и партийный деятель. В 1961–1965 годах секретарь ЦК, председатель Идеологической комиссии.

Осенью 1965 года А. Синявский (А. Терц) был арестован вместе с Ю. Даниэлем (Н. Аржак) в связи с их разнообразными публикациями на Западе. В феврале 1966 года они были осуждены по статье 190-1 на семь лет ИТК и пять лет лагерей соответственно.



## 40

Имеется в виду «Процесс четырех» — дело Гинзбурга, Галанскова, Добровольской и Лашковой, арестованных в январе 1967 года. В результате процесса в январе 1968 года они были приговорены к разным срокам заключения.

41

Август 1968 года.

Юрий Васильев-Мон (1925–1990). *(Прим. Г. К.)*

Похоже, Юрий Васильев значительно опередил некоторые работы концептуалистов 1970–1980-х годов.

## 44

Не очень-то преуспевавший у себя на родине Гарри Колман на несколько недель стал звездой среди художников фестиваля URL: <http://kumu.ekm.ee/en/the-free-art-workshop-in-moscow-1957-archives-in-translation/>.

# 45

А вот и художник-персонаж 1970-х!

## 46

Как вспоминал в 2008 году Владимир Немухин: «Из Питера мы дружили только с Рухиным. Он появился в Москве году в 1966–1967-м, красивый и молодой, очень энергичный и доброжелательный; стал звать к себе в Питер. Потом я с ним очень близко сошелся».

Иван Алексеевич Кудряшов (1896–1972) учился в Государственных свободных художественных мастерских (1918–1919) у К. С. Малевича.



До осени 1965 года.

1967–1970 годы. (Прим. Г. К.)

# 50

Токарем Виталий Васильевич Орлов никогда не был; он д. т. н., профессор. (*Прим. Ю. С.*)

*Slepian V.* The Young vs. the Old // Problems of Communism. 1962. May–June. P. 52–60. Статья написана не ранее 1961 и не позднее весны 1962 года. (Прим. Г. К.)

*Соколов-Скаля П. П. Художник и народ. Правда. 1956. 15 октября.*

Опубликована в 1961 году издательством MacGibbon & Key (London) под названием «Люди и жизнь».

Александр Георгиевич Васильев — о нем см. интервью с Михаилом Гробманом «Мы — левые!», прим. 1 на с. 63.

Бенедикт Константинович Лившиц (1887–1938) — русский поэт, переводчик и исследователь футуризма.



Станислав Красовицкий (р. 1935) — поэт из группы Леонида Черткова. «Чертковская компания молодых снобов регулярно посещала коктейль-холл на ул. Горького — тогдашний светский центр в памятные 1950-е. Самым крупным поэтом в этой группе был и остается С. Красовицкий» (Г. Сапгир).

Издавал собственные рукописные сборники в конце 1950-х. В начале 1960-х отказался от поэзии, якобы уничтожил все написанное. В 1990-е вернулся к творчеству. Стихи его были напечатаны в альманахе «Аполлон-77», изданном в Париже М. Шемякиным.

Разведывательное управление министерства обороны США.  
(Прим. Г. К.)

*Gray C.* The Great Experiment: Russian Art 1863–1922. Thames & Hudson, 1962.

Unofficial Art in the Soviet Union. University of California Press, 1967.

Дети Н. С. Хрущева.

61

Имеется в виду Валентина Кропивницкая.

Анатолий Брусиловский.

# 63

Progress and Ideology in the USSR. Washington: U. S. Government Printing Office, 1965.



Милован Джилас (1911 — 1995) — югославский политический деятель, впоследствии известный диссидент, автор книг «Разговоры со Сталиным», «Новый класс» и др.

См. главу «Неофициальное искусство в Советском Союзе». С. 442.

«Потому что тов. Сталин читает как раз по 800 страниц отечественной литературы», — объясняли нам на факультете. (*Прим. И. Уваровой.*)

Леонид Аронзон (1937–1970) — ленинградский поэт, одно время общался с Бродским. По официальной версии, застрелился в горах Средней Азии, по другой — погиб в результате неосторожного обращения с ружьем. (*Прим. Г. К.*)

Вторая половина 1950-х годов.

Про эту поездку см. интервью с Б. Жутовским «Попали под раздачу». С. 69.

## 70

Напомню читателям: Михаилу Чернышову, 1945 г. р., в 1959 году (знакомство с американским искусством в Сокольниках) было 14 лет, в 1962-м (первая выставка) — 17! Это история о подростке, собиравшем марки, естественно, замороженном машинами, танками и самолетами и вдруг ударившемся в «нулевое» искусство! (*Прим. Г. К.*)

Энциклопедический словарь издательства Knaur, Мюнхен. Скорее всего, Чернышов изучал Knaurs Lexikon moderner Kunst [1955 или 1962 г. издания].



Магнитофон «Спалис» («Эльфа-10») с 1956 года выпускал Вильнюсский электротехнический завод «Эльфа».

*Gray C.* The Great Experiment: Russian Art 1863–1922. London: Thames & Hudson, 1962.

Компиляция фрагментов из книги М. Чернышова «Москва 1961 — 67». Нью-Йорк, 1988.

# 75

Загадочное нынче, но всеильное и непрестанно верное учение, на котором зижделось преподавание любого предмета или курса в Советском Союзе.

«Фальк дожил до персональной выставки в МОСХе, явившейся для многих москвичей открытием большого художника» (К. Видре. 1957 г., квартира С. Т. Рихтера; 1958 г., МОСХ, в Ермолаевском пер.)

77

Май 1970 г.

В. А. Шестаков (1898–1957), член ЛЕФа, заслуженный деятель искусств РСФСР. (*Прим. Г. К.*)

И. М. Рабинович (1894–1961), заслуженный деятель искусств РСФСР.



Давид и Мария Бурлюк посетили Москву в апреле-мае 1956 года.

# 81

Критик, коллекционер и герой Сопротивления Даниэль Кордые (Daniel Cordier, р. 1920) открыл свою галерею в ноябре 1956 года.

Третья выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области, апрель-май 1957 года.

*Aragon L.* Une exposition de jeunes à Moscou // Les Lettres Françaises. 1957.July 11. P. 1, 6–7.

Принята в члены СХ СССР (секция театра и кино) осенью 1962 года.

Схожая ситуация с Леонидом Соковым: в 16 или 17 лет, еще учась в МСХШ, он приехал в Ленинград и купил на последние деньги в букинистическом книгу Герберта Рида «История модернизма». (Прим. Г. К.)

Иван Валентинович Николаев (р. 1940) — график и живописец.

«В московских детских библиотеках нарасхват шли Хлебников Малой серии БП и „Маяковский начинается“ Асеева (изданы в 1940-м). Еще манили с библиотечных полок книги, сконструированные Лисицким „Хорошо!“, „Для голоса“. Элю-Лазарю в своих рисунках подражали юные московские бюджетляне». *Хромов Вал.* Вулкан Парнас // Зеркало. 2016. № 47.



Февраль 1975 г., ВДНХ, Москва.

Выставка не была открыта, а работы перекочевали в Манеж.  
(Прим. Г. К.)

Николай Евгеньевич Попов (р. 1938) — художник и иллюстратор детских книг, художник-постановщик мультипликационных фильмов.

Dušan Konečný (1928–1983).

Jiří Padrta (1929–1978).

Miroslav Lamač (1928–1992).

Цит. по: «Другое искусство»... С. 109.

Цит. по: *Гробман М. Левиафан. Дневники 1963–1971 годов.* М.: Новое литературное обозрение, 2002.



Очень хотелось заявить о своем несогласии с советской зарегулированностью, несвободой, серостью жизни. Хотелось новых эмоций, ритмов и красок. Но выхода в обществе не было. Оставалась внутренняя эмиграция.

Эта же организация успешно занималась экспортом работ неофициальных художников и в 1970-е, и в перестройку наравне с работами официальных живописцев и графиков. Валюта была нужна всегда!

Официально — на первой. На самом деле все выставки были коммерческими, но не все работы предназначались для продажи.

Советские художники шли от 200 до 1000 (Дейнека) фунтов за масло, авангардисты — графика от 100 до 9000 (Кандинский), живопись — от 1000 до 7000 (Малевич) фунтов.

**100**

№ 2. С. 69.

Институт современного искусства.

Рассказывал это Немухин в присутствии своей жены, так что за достоверность этой информации ручаюсь. Об этом же говорила мне и Г. Маневич.

*Герчук Ю.* Коммуникация по поводу свободы // Вопросы искусствознания. 1993. № 4. С. 180.



*Crowley D.* Staging for the end of history: avant-garde visions at the beginning and the end of communism in Eastern Europe. URL: <https://faktografia.com/2015/04/14/staging-for-the-end-of-history-avant-garde-visions-at-the-beginning-and-the-end-of-communism-in-eastern-europe/>.

*Герчук Ю.* Искусство «оттепели» 1954–1964 // Вопросы искусствознания. 1996. № 8. С. 288.

Например: *Герчук Ю.* Кровоизлияние в МОСХ. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

# 107

Рассказано американским журналистам молодым композитором, присутствовавшим на заседании. Ромма сняли в августе 1964 года. См.: New York Times. 1965. August 20.

Вопросы искусствознания. 1996. № 1. С. 266 — 267.

Там же. С. 272.

Известия ЦК КПСС. М., 1990. № 11. Ноябрь. С. 213.

111

Цит. по: Октябрь. 1963. № 1. С. 171.



«Искусство». 1963. № 1. С. 12.

*Строков П.* По залам выставки // Октябрь. 1963. № 1. С. 172–173.

«Художник» № 1. 1963.

*А. Еременко. «Нельзя молчать...» // Художник. 1963. № 2.*

Отечественные архивы. 1993. № 2. С. 38 — 46.

РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 120.

Действительно, выставка «Современное советское искусство», репрезентирующая странную подборку из работ Ситникова, Немухина, Неизвестного, Плавинского, Зверева, В. Бруя, А. Варази и Д. Шашурина, прошла в МоМА с 26 сентября по 29 октября 1974 года. В пресс-релизе № 99 от 27 сентября 1974 года отмечалось, что «изоляция русских современных художников от центров авангарда придает их искусству выраженный провинциальный характер». Коллаж Немухина с картами 1966 года был приобретен в коллекцию музея вместе с работами Плавинского, Зверева и Варази, остальные работы подарены.

*Гробман М. Левиафан. Дневники 1963–1971 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2002.*



**120**

Дженнифер Луи.

Об этом с завистью говорят западные журналисты.

*Louis V.* The Coming Decline of the Chinese Empire. New York: Times Books, 1979.

# 123

Журнал «Знамя» № 5 и издание в «Советском писателе». (Прим. Г.  
К.)

Л. Берия. 1953. Стенограмма июльского Пленума ЦК КПСС и др. документы. М.: МФД, 1999. С. 23–25.

«Ус сдох!» — так, по А. Синявскому, скандировали зэки в лагерях, узнав о событии.

Оттепель. 1953 — 1956 / сост. С. Чупринин. М., 1989. С. 21.

Там же. С. 18.



Там же. С. 19.

129

25 декабря 1953 года.

*Петелин В.* История русской литературы второй половины XX века. М.: Центрполиграф, 2012. Том II: 1953–1993. С. 13–14.

**131**

Советская культура. 1990. 10 февраля. С. 5.

РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 37. Л. 20.

Информационная записка отдела культуры ЦК КПСС в адрес секретариата ЦК от 5 июня 1954 года.

Согласно постановлению ЦК КПСС «Об ошибках редакции журнала „Новый мир“» от 23 июля 1954 года.

Hélène Gordon-Lazareff (1909 — 1988).



L'U. R. S. S. inconnue // Le Nouveau Femina. 1954. № 5. 1 июля.

# 137

A Treasury of Art Found in a Russian Attic // Look magazine. 1955.  
Feb. 8. P. 47 — 49.

# 138

L'U. R. S. S. A l'heure Malenkov // Lazareff, Hélène et Pierre. Paris, La Table Ronde, 1954.

The Soviet Union after Stalin // Helen and Pierre Lazareff. London: Odhams Press, 1955; New York: Philosophical Library, 1956.

# 140

*Daniel C.* Dispute over art flares in Soviet // The New York Times.  
28.06.1955.

...и замминистра культуры СССР.

Дружба народов. 1989. № 3. С. 174 — 175.

Доклад был сделан Эренбургом в Женеве на «Международных встречах» в качестве ответа на общий вопрос «Представляют ли угрозу для культуры различные средства ее широкого распространения?» и напечатан в «Литературной газете» № 119 за 1955 год.



Такие обзоры советской и зарубежной прессы делались для сотрудников радиостанций регулярно, чтобы те могли на их основе готовить свои передачи. Как правило, имели гриф «ДВП». NB для художников: даже в первой половине 1960-х шеф-редактор РСЕ делал пометки для ведущих: «Мы не можем разглашать имена художников, помня о возможных последствиях». Поэтому большая часть передач шла в режиме общего репортажа о событиях.

Август–октябрь 1956 года, ГМИИ: «Французская живопись из коллекции Лувра и др. музеев Франции» («От Давида до Сезанна»). Среди экспонентов — Мане, Моне, Ренуар, Дега, Сезанн, Руссо.

Очевидно, имеются в виду персональные выставки художников «Мира искусства», «Голубой розы» и «Бубнового валета»: М. Врубеля, М. Сарьяна, П. Кузнецова, П. Кончаловского и др. в МОССХе, Академии художеств СССР и ЦДРИ.

*Jorden W. J.* Soviet Artists Pledge to Reflect Communism's Ideals in Works // The New York Times. 1957. March 9.

*Герчук Ю.* Искусство «оттепели» 1954–1964... С. 78. Об этом пишут многие другие искусствоведы, говорил мне об этом и сам Зверев. Однако официального подтверждения этому событию нет. Как пишет Е. Александрова («Международная изостудия на VI Всемирном фестивале». МХ № 3 от 15.08.1957), «в студии будет развернута сменная выставка этюдов и зарисовок художников. Постоянное жюри будет отбирать лучшие работы и присуждать за них премии». Очевидно, такую премию получил и Зверев.

Явно сделанную в пандан вызвавшем большой интерес у публики работам в стиле экспрессионистского дриппинга американца Гарри Коллмана.

**150**

Советская культура. 1957. 24 авг.

151

Правда. 1957. 31 июля.



Лучшие фильмы фестиваля // Правда. 1957. 10 авг.

Вопрос о том, каким автором — «советским» или «антисоветским» — был на самом деле Пастернак, можно задавать о многих писателях и художниках. Для нас он, разумеется, либерал. Но на Западе его роль не все воспринимали так однозначно. К примеру, по мнению Карла Проффера, «то, что он сумел обеспечить две семьи жильем, — свидетельство его успеха как советского писателя». (*Проффер К.* Без купюр. М.: АСТ, 2017. С. 135.)

РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 32. Л. 118–119, 122.

Так на немецкий лад в те годы многие называли Владимира Вейсберга.

Привычная для либеральной интеллигенции концепция событий того времени сводится к поддержке Пастернака прогрессивными советскими деятелями и травле его конформистами. Но удивительные обстоятельства раскрываются, к примеру, в воспоминаниях Т. В. Ивановой (жены Вс. Иванова), заметившей, что «Корней Чуковский, постоянно выступавший в роли друга Пастернака, в разгар скандала из-за „Живаго“ пришел к Ивановым и сказал, что они должны вместе публично осудить Пастернака». (Цит. по: *Проффер К.* Без купюр... С. 190.)

Sidney Janis (1896 — 1989). Его влиятельная Sidney Janis Gallery в Нью-Йорке показывала таких известных абстрактных экспрессионистов, как Д. Поллок, А. Горки, М. Ротко и др., а позже стала представлять Олденбурга, Вессельмана, Дж. Дайна и других поп-артистов. Тонко чувствующий искусство коллекционер, Дженис подарил МоМА 103 работы из своей коллекции — А. Барр назвал этот дар непревзойденным.

*Halpert E. G.* International Look at the USA: Plus and Minus at the Moscow Show // Art in America. 1960. № 2. Summer.

Что это за художник, прозвучавший тогда на всю страну, теперь не знает никто...



# 160

*Gray C.* The Soviet Artist in Revolt // The Manchester Guardian. 1959.  
December 31.

# 161

ЦВЗ (Манеж), открылась 26 декабря 1958 г. 1240 художников, длилась три месяца. О выставке см.: Московский художник. 1958. № 23–24.

*Salisbury H. E.* Moscow Art Show Stirs Hot Debate // The New York Times. 1959. May 21.

**163**

Имеется в виду Юрий Васильев-Мон.

*Fejtő F.* The World Today. April 1960.

# 165

The Art of Russia... That Nobody Sees // Life. 28.03.1960. P. 60 — 71.

## 166

По-видимому, это один из вариантов картины с таким сюжетом. Несмотря на все мои усилия, мне не удалось найти его среди работ Вл. Серова.

*Чернышов М.* Москва 1961–67... С. 19.



*Кочетов В. А.* Люди большой души // Учительская газета. 1960. 6 июля.

Информация о «главном составителе», как это всегда бывает в коллективных трудах и действиях, сильно отличается в разных источниках. Поэтому имеет смысл придерживаться нейтрального перечисления.

# 170

*Berger J.* A Revelation from Russia // The Observer Weekend Review.  
1962. 28 January.

*Berger J.* A Modern Mind at Work // Daily Worker. 1962. 10 March.

*Berger J.* Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR. Weidenfeld & Nicolson, 1969; Pantheon Books/Random House, 1969.

# 173

Modern Artist Paintings Shown in Moscow // New York Herald  
Tribune. 1962. April 20.

Открытие этой выставки было описано еще и 1 декабря в The New York Times и 2 декабря — в Observer. Газеты радостно сообщали, что «сейчас в Москве около 400 художников создают картины в абстрактном стиле». Корреспонденты писали о победе художников-бунтарей. Но победа не состоялась.

# 175

*Shabad T.* Soviet Art Students Accused by Painter // The New York Times. 1962. Dec 17.



Первая книга Ревалда в СССР «История импрессионизма» вышла в Ленинграде в 1959 году.

*Kuh K.* Art in the Soviet Union // Saturday Review. 1963. August 24.

Впрочем, учитывая позднейшую дату картин в этом музее — 1914 год, Ку приходит к выводу: «За последние сорок пять лет советское правительство сделало много в области художественной реставрации, но в смысле новых приобретений оно показало себя значительно менее продвинутым. Возможно ли когда-нибудь восполнить этот сорокапятiletний пробел? Весьма сомнительно».

*Canaday J.* Modern Artists Are Still at Work in Soviet // The New York Times. 1963. Oct. 3.

# 180

Об этом же писал Малевич в своем эссе 1916 года «От кубизма и футуризма к супрематизму»: «...хихикают и плюют на выставках новых течений. Искусство и новая задача его всегда были плевательницей» (с. 29).

**181**

Die Zeit, 12 апреля 1963 года.

**182**

Советская культура. 5 октября 1963.

**183**

Советская культура. 19 октября 1963.



*Catteau J.* Visages inconnus de la peinture soviétique // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1964. Vol. 5. No. 1. Jan–Mar. P. 85–89.

# 185

By Denys Sutton, Editor of Apollo.

# 186

*Gray C.* The Great Experiment: Russian Art 1863–1922. Thames & Hudson, 1962.

*Spencer C.* Soviet Show in Britain Avoids Propaganda // The New York Times. 1964. June 8.

# 188

*Shabad T.* Decadent Wins a Skirmish in Moscow Art War // The New York Times. 1964. June 16.

В 1966 году в № 1 воронежского литературного журнала «Подъем» благодаря усилиям профессора Воронежского университета А. И. Немировского была осуществлена одна из первых публикаций «Воронежских тетрадей» Мандельштама.

М.: Советский писатель, 1962.

191

Библиотека поэта. Большая серия.



# 192

*Ashbery J. Soviet Avant-Garde Painter Zverev Has His First Exhibition in Paris // New York Herald Tribune. 1965. Feb. 23.*

Общаясь с Анатолием Зверевым, я ни разу не слышал от него никаких сожалений по поводу отсутствия информации о западных художниках.

Позже появился вариант «союз молодых гениев», отрицаемый самими смогистами.

См. *Сурикова О.* Поэзия на страницах журнала смогистов «Сфинксы» // Acta Samizdatica. Вып. 1-й. М., 2013.

*Кулаков В.* Поэзия как факт: статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 275.

# 197

*Catteau J. Oskar Rabin, Painter // Survey. London. 1965. October. P. 81–85.*

Деминг Браун (1919 — 1999) — профессор славистики Мичиганского университета, директор Центра российских и восточноевропейских исследований в 1965–1966 годах, частый гость СССР.

# 199

*Mikhailov M.* Moscow Summer. USA/Canada. 1965.



## 200

*Anderson R.* Soviet Critic Urges Relaxation of Curbs on Art // The New York Times. 1966. 23 March.

# 201

*Berger J.* The Unofficial Russians // Sunday Times. 1966. № 48. P. 44–51.

*Catteau J. Soviet Painting // Survey. 1966. № 59. April. P. 73–87.*

## 203

*Anderson R.* Symbolist Artist Scored in Soviet // The New York Times.  
1966. Jun. 15.

*Ольшевский В.* Дорогая цена чечевичной похлебки // Советская культура. 1966. 14 июня.

## 205

См., например: *Гробман М. Левиафан. Дневники 1963–1971*  
ГОДОВ...

*Loory S.* Soviet Red Congress Bars Liberal // New York Herald Tribune. 1966. March 29.

*Loory S.* Top Khrushchev-Era Writer Condemned at Red Congress //  
New York Herald Tribune. 1966. Apr. 4.



*Loory S. Vain Efforts to Aid Red Writers // New York Herald Tribune.*  
1966. Apr. 20.

*Grose P.* Soviet Scientists Back Modern Art // The New York Times.  
1966. Feb. 25.

# 210

*Anderson R. Kapitsa Denies Artistic Ban // The New York Times. 1966.*  
Jun. 4.

# 211

Алексей Авдеевич Аникеенок (1925–1984). Учился в Казанском художественном училище вместе с И. Вулохом.

XXIII Съезд Коммунистической партии Советского Союза, 29 марта — 8 апреля 1966 года: стенографический отчет. М.: Изд-во полит. лит., 1966. Т. 1. С. 358.

# 213

Modern Artist, 67, Gets Soviet Show // New York Herald Tribune.  
1966. March 9.

214

London Sees Lissitzky's Art // New York Herald Tribune. 1966. Oct. 4.

**215**

Falk Show // Washington Post. 1966. Oct. 24.



**216**

Soviet Artist Rehabilitated // New York Herald Tribune. 1966. Nov. 4.

# 217

*Pörzgen H.* Was man uns noch alles verbirgt... // Frankfurter  
Allgemeine Zeitung. 1966. Nov. 28.

**218**

30 декабря 1966 года.

Речь идет об аресте Ю. Галанскова, А. Гинзбурга, А. Добровольского и машинистки В. Лашковой по обвинению в подготовке и публикации сборника по делу Синявского и Даниэля, так называемой «Белой книги».

**220**

The New York Times. 1967. 23 января.

# 221

*Chalupecký J. Zázrak videní // Výtvarné umění. 1967. № 6.*

*Chalupecký J.* Moderní umění v SSSR // Výtvarná práce. 1967. 21  
September.

**223**

URL: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2011/37/8ka-pr.html>.



Bruno Schacherl (1920–2015) — итальянский журналист и переводчик.

Antonio del Guercio (р. 1923) — итальянский историк искусства.

Luigi Pestalozza (р. 1928) — итальянский музыковед.

Это распространенная проблема, в особенности для первой половины 1960-х.

Hilton Kramer (1928–2012) — американский арт-критик и эссеист. Работал редактором Arts Magazine, арт-критиком в The Nation и The New York Times, главным арт-критиком в Times. Основатель журнала The New Criterion.

Г. Шонберг (1915–2003) был чрезвычайно влиятельным музыкальным критиком и журналистом своего времени.

Как писал Е. Евтушенко в письме к Марине Лунд, «некрасиво забывать роль Симонова в становлении репутации „Нового мира“. Все-таки именно он напечатал „Не хлебом единым“ Дудинцева. Сейчас сладострастно вспоминают, что Симонов каялся в печатании этого романа, а то, что именно он его пробил, по „подловатой“ застенчивости и вспоминать не хотят».

## 231

По сообщению РС от 04.10.68, Галансков действительно получал некоторые суммы как гонорары за «Белую книгу» для помощи семьям арестованных Синявского и Даниэля.



См. «Хронику текущих событий» общества «Мемориал». URL:  
<http://www.memo.ru/history/DISS/chr/chr1.htm>.

233

К этому приложил руку КГБ через Виктора Луи.

# 234

Der Sowjetdichter und das Ausland // Neue Zürcher Zeitung. 1968. Jul.  
14.

Soviet Art Academy Head Scores Nonconformists // The New York Times. 1968. Sep. 25.

*Гароди Р.* О реализме без берегов. М.: Прогресс, 1966.

*Blumenfeld Y. Seesaw. Cultural life in Eastern Europe. NY: Harcourt, Brace & World, 1968. P. 11–12.*

Там же. С. 10.

Czech 'Dr. Zhivago' barred by Italian // The New York Times. 1969.  
March 11.



Выражение В. Набокова.

*Salisbury H. E.* Soviet Repressions (No Early Amelioration Seen in Moscow...) // The New York Times. 1969. May 27.

*Gwertzman B. Soviet Party Sanctions Balance of Views on the Cultural Scene // The New York Times. 1969. Jun. 27.*

## 243

*Labeledz L.* Soviet writers are facing a painful dilemma // Times. 1969.  
Aug. 1.

Боюсь, это вновь Виктор Луи.

## 245

В такой комментарий «сотрудника правительства» поверить очень трудно.

*Berger J.* Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR. Weidenfeld & Nicolson, 1969.

8. *Newry M.* Letter from Moscow // The Manchester Guardian. 1970. Jan.



*Konečný D.* Kinetizmus. Pallas. Bratislava, 1970.

Подробнее о чешско-русских контактах см.: *Havránek V.* ‘Transient and Dispersed’ в каталоге выставки в Galerie hl. města Prahy (Prague, 1999) *Akce, slovo, pohyb, prostor*. P. 379–382.

# 250

Интервью с Тео Ричмондом. The Guardian. 25.10.1974.

Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва.

В Ленинграде был издан обширный иллюстрированный «Путеводитель по выставке. Искусство Франции XV — начала XX века». Подписан в печать в апреле 1955 года.

Согласно справочнику ГМИИ, даты выставки в ГМИИ: 26 октября 1956 — 12 февраля 1957 — это, несомненно, ошибка.

Кроме того, прошли выставки М. Врубеля в Киевском государственном музее русского искусства и в Абрамцеве (эскизы и майолика).

255

Всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции.



По сведениям «Другого искусства», выставка была в «Летнем театре», а среди участников были Е. Гумилевская, Н. Румянцев, Я. Левинштейн. Как объяснил В. Голышев, место имело несколько названий.

257

Организована Ю. Злотниковым и В. Гуляевым.

**258**

Открылась 4 ноября, в декабре продлена до 17 февраля 1963 года.

259

Работы предоставлены галереей Э. Эсторика Grosvenor Gallery.

«Первая коммерческая выставка русского искусства на Западе с 1922 г.» — из статьи Э. Эсторика.

Выставка поддержана в ЦК ВЛКСМ, освещена в «МК» 18 декабря 1964 года, «Юности», № 7, 1965; Výtvarné umění, № 9, 1965 (ЧССР). По словам Ф. Инфанте, «помимо группы „Движение“, в ней участвовали разные архитекторы, в т. ч. арх. И. Лежава со своей группой НЭР („Новый элемент расселения“), арх. Павловский, который вместе с Нусберггом организовывал через горком и Дзержинский райком комсомола эту выставку, и арх. А. Коротков. У всех них были свои работы, по площади занимавшие примерно треть выставки».

Организаторами СМОГ были: Леонид Губанов, Юрий Кублановский, Владимир Алейников, Аркадий Пахомов, Владимир Батшев.

По М. Гробману, выставка О. Целкова была в клубе Института им. Курчатова.



# 264

Освещена в газете «Смена» 5.06.1965, журналах «Интерсцена», № 12, 1965, ЧССР, «Советский Союз», № 12, 1965.

**265**

Отмечена в журнале «Художник», № 10, 1966.

**266**

Освещено в журнале «Театр», № 1, 1967.

267

Освещено в журнале «Творчество», № 2, 1967.

Группа представила целый зал кинетических объектов и ансамблей вместе с электронной музыкой и средствами диа- и кинопроекции.

РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 647.

Каталог ГМИИ им. А. С. Пушкина к персональной выставке В. Н. Чекрыгина. М.: Советский художник, 1969.

*Sjeklocha P., Mead I.* Unofficial Art in the Soviet Union. University of California Press, 1967.



272

Он же Пол Каттер.

Он же Игорь Медведев (1931–2015), семья которого бежала из Харькова в 1943 году через Польшу и Австрию в американский сектор в Германии; в 1950-е годы получил степень бакалавра искусств в Дартмутском колледже, затем степень магистра в Беркли. Занимался графическим дизайном, печатной графикой, активно выставлялся как свободный художник.

В павильоне Узбекистана на ВДНХ — открыта 6 декабря 1963 года.

Например, в газете «Известия» в октябре 1963 года была напечатана заметка о проходящей в Алма-Ате выставке американской графики, в которой отмечалось высокое качество организации экспозиции американцами, но утверждалось, что «общее мнение посетителей» сводилось к тому, что «все мы за культурный обмен, но не нужно под этой эгидой проводить идеологические диверсии и навязывать советским зрителям чуждое им абстрактное искусство». Естественно, посольство США в Москве было вынуждено дать газете ответ, в котором отвергались обвинения в намерении «подорвать устои социализма».

276

Так пишут авторы.

«Я чувствую себя свободным», 1993. С участием Л. Талочкина, А. Белкина, Г. Богомолова, В. Овчинникова.

*Gray C.* The Great Experiment: Russian Art 1863–1922. London: Thames & Hudson, 1962.

В 1970-е годы журналист ИТ Леопольд Унгер назвал Евтушенко «золотым мальчиком советской поэзии, чье пресловутое хитроумие всегда позволяло ему выглядеть совершенно независимым и при этом наслаждаться благосклонностью Кремля».



Игорь Иванович Ершов (1916–1985) — ленинградский художник, график.

Каплан мало известен в России, хотя мне о нем давно рассказывал В. Немухин. Большую роль в популяризации творчества этого художника на Западе сыграл Эрик Эсторик, сделавший первую выставку в London Grosvenor Gallery еще в 1961 году, убедив «Международную книгу» помочь ему в организации как этой выставки советской графики, так и всех прочих в последующие годы. В июне 1964 года Эсторик с помощью нескольких советских министерств организует в своей лондонской галерее Grosvenor выставку «Аспекты современного советского искусства», скупив для этого около двух тысяч работ различных художников, в том числе неофициального Рабина, он якобы был единственным «неофициалом», представленным в Лондоне. Как Эсторiku удалось вывезти 25 картин для персональной выставки Рабина в США — еще одна загадка. Скорее всего, считают авторы книги, для этого ему удалось подкупить кого-то из высокопоставленных чиновников (с. 130, 138, 139).

Иллюстрированная статья о Рабине «Оскар Рабин, живописец» Жака Катто (Jacques Catteau) и автобиографический очерк художника появились в журнале *Survey (A journal of Soviet and East European Studies. London. October 1965, № 57. P. 81 — 85)*. Работы Рабина экспонировались в *Arleigh Gallery* в Сан-Франциско в сентябре–октябре 1965 года — это была первая персональная выставка советского неофициального художника в США. Авторы сочли деятельность Рабина в Лианозове (сборища художников и коллекционеров, показы работ и чтения), его успех на Западе и связи с дипломатическими кругами слишком громкими, чтобы они оставались незаметными для властей. Иными словами, роль Рабина и «лианозовского гнезда» была столь же специфической для партийных и прочих руководителей, как и одиозная роль Глазунова с его мастерской в Калашном переулке в 1960–1970-е годы, где проходили неофициальные встречи с некоторыми западными функционерами на самом высоком уровне. Как двусторонние куртки, эти художники могли надевать маски соответствующих цветов в зависимости от нужд ситуации и их покровителей. См.: Советская культура. 10 июня 1965 года; *San Francisco Chronicle*. 1965. June 16. P. 48.

Выставка А. Зверева состоялась в Женеве в 1965 году (14 мая — 9 июня) в галерее Motte благодаря усилиям и коллекции Игоря Маркевича, швейцарского дирижера. Это была крупнейшая выставка советского неофициального художника за рубежом в 1960-е годы, на которой были представлены 110 картин, гуашей и акварелей и был выпущен каталог.

Нусбергу уже в 1963 году удалось отправить немало своих рисунков и конструкций на выставку в Чехословакию. Как отмечают американцы, это было обычное дело в те годы: под эгидой обществ дружбы с социалистическими странами, где принципы соцреализма соблюдались не так строго, как в СССР, художникам удавалось легко отправлять свои работы на выставки за рубеж.

*Sjeklocha P., Mead I.* Unofficial Art in the Soviet Union. P. 72–73.

Несомненные предтечи творчества В. Сорокина 1980-х годов.

287

Со слов П. Съеклочи, это был Г. Костаки.



Из переписки автора с П. Съеклоча, 2016 год.

*Чернышов М.* Москва 1961–67. Нью-Йорк, 1988. С. 92–95.

Советский эквивалент «битников». Стиляги отличаются от остальной публики необычной западной одеждой и «работают» на улице Горького, выпрашивая иностранные товары у туристов. (*Прим. авт.*)

За связь с иностранцем и попытку уехать из страны последовало увольнение с работы. В течение года ей так и не удалось устроиться на работу, но необходимость как-то содержать себя и свою дочь заставила ее заняться проституцией. <...>

C. 158 — 159.

Авторы имеют в виду Льва Нусберга. (*Прим. Г. К.*)

Авторы явно описывают работы Михаила Рогинского. (*Прим. Г. К.*)

Э. Штейнберг действительно вступил в горком в 1967 году на основании рисунков, сделанных в журнале «Знание — сила» до прихода Ю. Соболева. После вступления Соболева в должность главного художника ни одного рисунка Штейнберга в ЗС не было.



См.: *Гробман М. Левиафан. Дневники 1963–1971 годов*. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

*Маневич Г.* Опыт благодарения. М.: Аграф, 2009. С. 133.

Эту характеристику можно применить ко многим *институциональным художникам* того периода (В. Пивоваров и др.), только раньше это называлось по-другому: «мудрая осторожность».

По словам самого Соболева, он работал главным художником в издательстве с 1960-го до скандала в Манеже 1962 года, после чего его перевели просто в художники, а в 1964-м он ушел из «Знания». См.: Острова Ю. Соболева. М.: ММСИ, 2014. С. 53.

# 300

Александр Михайлович Эстрин (1929–2013).

**301**

Москва, «Поматур», 2005.

# 302

Все указанные номера страниц — из книги А. Эстрина «Привет душителям свободы».

В 1971 году журнал L'Art vivant высказал такую мысль, транслированную ведущим РС Б. Алексеевым 25.12.1971: «Русские художники оглядываются не столько на Запад, сколько пытаются восстановить прерванную связь с русским авангардом 1920-х годов...»



*Helme S.* Why do we call it avant-garde? Abstract art and pop art in Estonia in the late 1950s and in the 1960s // Different Modernisms, Different Avant-gardes. Tallinn, 2009.

*Булатов Э.* Цит. по: Другое искусство. М.: Галарт, 2005. С. 10.

**306**

Цит. по: «Другое искусство»... С. 48.

**307**

См. «Сводный каталог выставок».

«Надо отметить, что многие ребята, с которыми я дружил, увлекались на какое-то время западной живописью» (*Чернышов М.* Москва 1961–67. Нью-Йорк, 1988. С. 45).

Разумеется, мало кто был оригинален. В своей книге «Люди, годы, жизнь» (Москва, 1961, с. 429) Илья Эренбург написал: «Я знаю молодых советских художников, в 1960 году „открывавших Америку“. Они делали (а точнее, пытались делать) то, что Малевич, Татлин, Попова и Розанова уже сделали в свое время».

«Боря Мухаметшин и Саша Барщ взяли меня на обсуждение выставки „натюрморт“ в Архитектурном институте. Ну чего там только не было — от Моранди до Жака Вийона. В центре Москвы почти совсем официально на стенах государственного института были развешены какие-то формалистические трюки. Работы слабые — не беда, главное, что их много и они разные. Работы студентов архитектурного оказались гораздо интереснее „белютинской группы“». (Чернышов М. Москва 1961–67. Нью-Йорк, 1988. С. 62) (Судя по параллельным описаниям, это начало 1960-х. — Прим. Г. К.)

# 311

См. также рассказ Габриэля Суперфина «Подвергать все сомнению».



См. «Когда искусство уходило из памяти» Л. Кропивницкого, с. 29, и описание художественной эволюции Ю. Соостера в статье Эды Сепп «Эстонское нонконформистское искусство от советской оккупации 1944 года до перестройки» в *Art of the Baltics: the Struggle for Freedom of Artistic Expression Under the Soviets, 1945 — 1991* / ed. Alla Rosenfeld and Norton T. Dodge. New Brunswick, NJ: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum and Rutgers University Press, 2002. P. 47.

См. рассказ художника Виктора Умнова «О Злотникове и не ТОЛЬКО».

# 314

Из книги: *Andersen T. K. S. Malevich. The Leporskaya Archive.* Aarhus University Press, 2011. Слева: кат. #413 в колл. Centre Pompidou, фото Т. Андерсена; справа: кат. #415, воспр. А. Наковым в 2002 г.

## 315

Так называли диски, записанные на листовых пленках с рентгеновскими снимками.

Иосиф Бродский. «Трофейное» // Иностранная литература. 1996.  
№ 1. гл. 9.

*Воловников В.* О необыкновенном годе необыкновенной эпохи.  
Неизвестная история выставки Пабло Пикассо в СССР в 1956 г... С. 30.

*Соостер Л. И.* Мой Соостер. Таллин: Авенариус, 2000. С. 98.

*Гуковский М. А.* Временные выставки художественных произведений из стран Западной Европы в 1956 г. // СГЭ. Л.: Искусство. 1958. Вып. 13. С. 11–15.



## 320

См., например, статью Михаила Гробмана «Второй русский авангард». Автор указывает 35 «достойных» и «проверенных» художников «героического» периода.

«Формализм» (или *абстракционизм*, который, по Ю. Герцуку, после Манежа стал клеймом касты неприкасаемых, обозначив собой все антипартийные западные течения) был отныне запрещен в официальных выставочных залах, соответственно, его позиции в лагере советских художников ослабли. Однако этот запрет вызвал огромную волну интереса к «свободному» искусству в обществе, поддержку в среде интеллигенции и приток свежих сил в лагерь «формалистов», за счет чего их позиции значительно усилились.

*Морозов А.* К будущей истории русского искусства XX века // Вопросы искусствознания. 1996. № 1. С. 47.

*Герчук Ю.* Искусство «оттепели» 1954–1964 // Вопросы искусствознания. 1996. № 8. С. 103.

**324**

См. интервью с Э. Булатовым

## 325

29 марта (как следует из протоколов бюро президиума МОСХа № 11–12 от 1963 г.; РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 2)

Кропивницкие, О. Потапова и О. Рабин были родственниками. Старыми друзьями — Н. Вечтомов, В. Немухин, поэты И. Холин, Г. Сапгир, Вс. Некрасов.

**327**

См. интервью с О. Рабиным



*Герчук Ю.* Искусство «оттепели» 1954–1964 // Вопросы искусствознания. 1996. № 8. С. 50–51.

*Морозов А.* К будущей истории русского искусства XX века // Вопросы искусствознания. Вып. 1. 1996. С. 47.

**330**

Цит. по: Октябрь. 1963. № 1. С. 171.

**331**

Искусство. 1963. № 1. С. 12.

Известия ЦК КПСС. М., 1990. № 11. Ноябрь. С. 213.

Там же. С. 97.

*Sjeklocha P., Mead I.* Unofficial Art in the Soviet Union. C. 102.

*Peteri G. Nylon Curtain — Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe // Slavonica. 2004. Vol. 10. № 2. Nov.*



Не стоит забывать о том, сколько стоили эти альбомы. Но посмотреть их иногда можно было. (*Прим. Г. К.*)

*Давыдов Ю.* Социология и эстетика // Декоративное искусство СССР. 1967. № 6. С. 10.

*Matthews J. P. C.* The West's Secret Marshall Plan for the Mind // International Journal of Intelligence and CounterIntelligence. 2003. Vol. 16. № 3.

# 339

George C. Minden, President, ILC. A Short Description of Its Structure and Activities. 1-2. HIA, G. Minden Collection, Box 3.

*Reisch A. A.* Hot Books in the Cold War. CEU Press, 2013.

*Сондерс Ф. С.* ЦРУ и мир искусств. Культурный фронт холодной войны. Москва, 2013.

*Shohl Rosen M.* The Independent Turn in Soviet-Era Russian Poetry: How Dmitry Bobyshev, Joseph Brodsky, Anatoly Naiman and Evgeny Rein Became the «Avvakumites» of Leningrad. Columbia University Academic Commons, 2011.

# 343

Russia's other poets / ed. by Keith Bosley. Longmans, Green and Co, Ltd. GB, 1968.



# 344

Russia's underground poets / ed. by Keith Bosley. NYC —  
Washington: Frederick A. Praeger, 1969

# 345

Russia's other writers: Selections from Samizdat literature / ed. by Michael Scammell. NYC — Washington: Praeger, 1971

**346**

Передача от 7 апреля 1974 года.

Июль — август 1957 г. (*Прим. Г. К.*)

Кроме того, фактически все работы 1950 — 1960-х годов являлись перепевами западного либо российского модернизма.

**Георгий Кизельватер**

**Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950 — 1960 годы. Статьи и материалы**

Дизайнер В. Новик  
Редактор Г. Ельшевская  
Корректор Т. Озерская  
Верстка Д. Макаровский

Адрес издательства:  
123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1  
тел./факс: (495) 229-91-03  
e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)  
сайт: [nlobooks.ru](http://nlobooks.ru)

Присоединяйтесь к нам в социальных сетях:

[facebook.com/nlobooks](https://facebook.com/nlobooks)

[vk.com/nlobooks](https://vk.com/nlobooks)

[twitter.com/idnlo](https://twitter.com/idnlo)

Новое литературное обозрение